

كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية

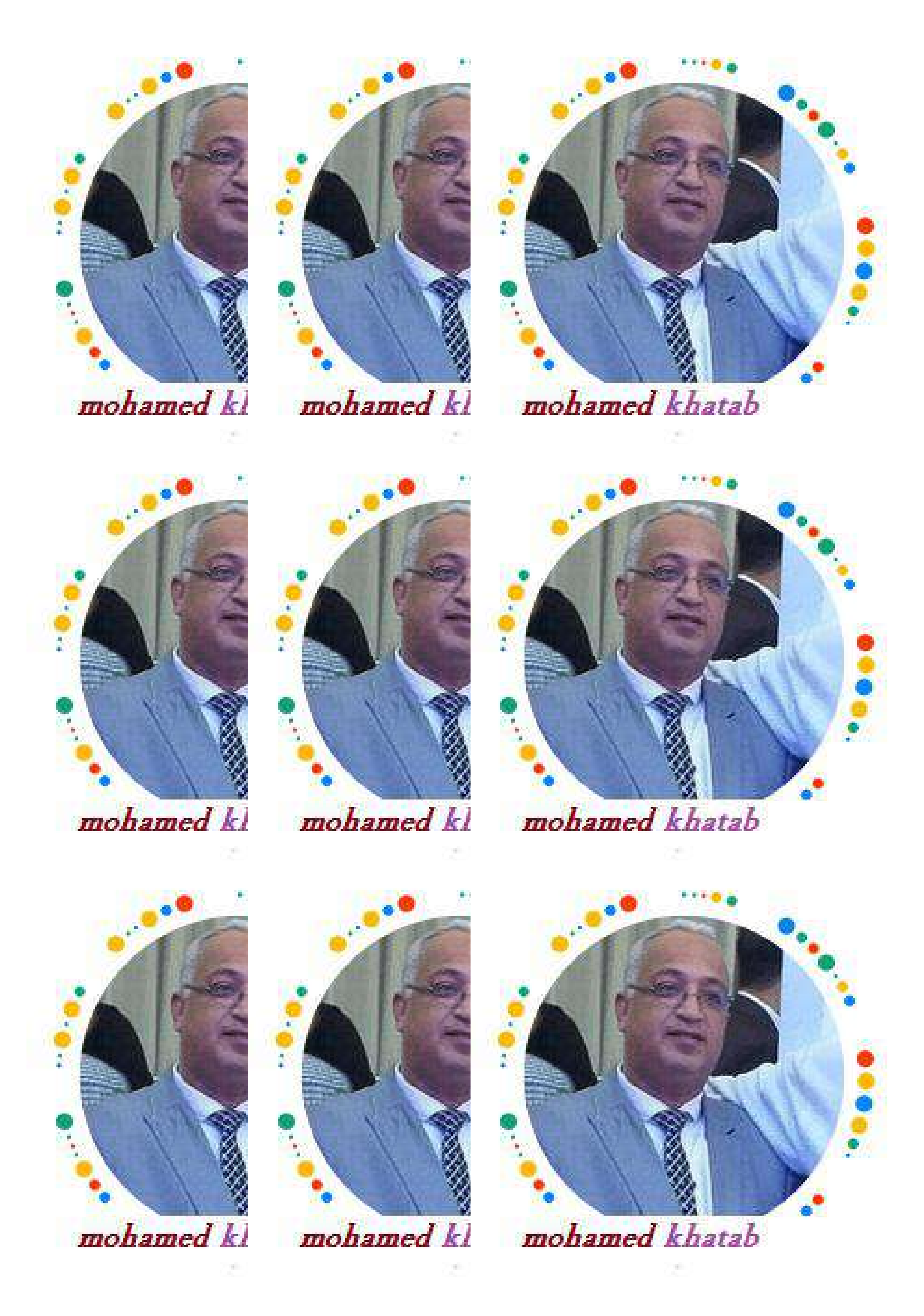
تأليف: كريستينا كالاس
ترجمة: إيـاد دك البـاب

الفن السابع 236



كتابة النص السينمائي الإبداعية

في فهم البنية العاطفية


mohamed
mohamed
mohamed khatab
mohamed
mohamed
mohamed khatab
mohamed
mohamed
mohamed khatab

كتابة النص السينمائي الإبداعية

في فهم البنية العاطفية

تأليف : كريستينا كالاس

ترجمة: إياد دك البـاب

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٣م

العنوان الأصلي للكتاب:

Creative Screenwriting
Understanding Emotional Structure

Christina Kallas

اسم الكتاب الأصلي باللغة الألمانية:

"Kreatives Drehbuchschreiben"

الترجمة من الألمانية إلى الإنكليزية:

John William Howard

كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنيــة العاطفيــة / تــأليف كريستينا كالاس؛ ترجمة إياد دك الباب .- دمشق: المؤســسة العامــة للسينما ، ٢٠١٣م .- ٣٣٦ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع ؛ ٢٣٦)

١ - ٧٩١,٤٣ ك ا ل ك ٢ - العنوان ٣ - كالاس
٤ - دك الباب ٥ - السلسل

مكتبة الأسد

مقدمة لا بد منها للترجمة بالعربية

ترجم هذا الكتاب للغة العربية عن نسخة باللغة الإنكليزية بعنوان Creative Screenwriting صادرة عام /٢٠١١/، هذه النسخة مترجمة أيضاً عن الكتاب الأصلي باللغة الألمانية بعنوان "Kreatives Drehbuchschreiben" للكاتبة الألمانية كريستينا كالاس الصادر عام /٢٠١٠/. الذي ترجم للإنكليزية من قبل جون وليم هاورد. من المعروف أن ترجمة كتاب مترجم عن لغة أخرى يمكن أن يؤدي إلى بعض الاختلافات في المعاني المترجمة بين اللغات الثلاثة، خاصة وأن الكتاب الأصلي باللغة الألمانية اعتمد أساساً على ترجمةِ بعض العبارات والكتب المأخوذة عن اليونانية وأحياناً الفرنسية والإيطالية وغيرها. فإذا كانت اللغتان الإنكليزية والألمانية لهما نفس الجذر اللغوي (وهو اللاتينية، فرع اللغات الجرمانية) فإن اللغة العربية من أصول مختلفة، مما صعب - في بعض الأحيان - التحديد الدقيق لبنى بعض الجمل خاصة وأن الكتاب يتضمن مفردات فلسفية وبلاغية يونانية قديمة، إضافة لاحتوائه عبارات ومصطلحات سينمائية لم يتم الاتفاق على مرادفها (تعريبها) الدقيق باللغة العربية. اعتمد المترجم للغة الإنكليزية أحياناً على الترجمة الحرفية، كما أنه لم يترجم بعض العبارات غير الألمانية ووضعها بلغتها كما وردت في

الكتاب الأصلي؛ مما نتج عنه بعض العبارات المبهمة والاختلافات خاصة في أماكن توضع علامات الترقيم مما أدى - نادراً - إلى تغير في المعنى. حاولت تدارك ذلك أثناء الترجمة للعربية، حيث عدت لأصول تلك العبارات التي لم يترجمها، وترجمتها بمساعدة الانترنت من لغتها الأصلية ولو بشكل جزئي. كذلك أدرج مترجم الكتاب من الألمانية في آخر الكتاب المراجع وبعض الشروحات بلغاتها الأصلية دون ترجمة؛ لم أجد فائدة من إدراجها كما هي - بلغاتها الأصلية - في النسخة العربية، واقتصرت على وضع بعض المراجع و الشروحات الواردة بالإنكليزية منها بين قوسين في المكان حيث وردت في متن النص.

كان ذلك حول لغة الكتاب وأصول اللغة؛ أما الكتاب فهو مفيد وهام جداً لكل الفئات التي الراغبة بالعمل - أو التي تعمل - في المجال السينمائي أو الدرامي على مختلف تسمياتهم ومهنهم الفنية وبخاصة الدارسين الأكاديميين المهتمين بالكتابة الإبداعية للنصوص السينمائية والمسرحية والدرامية أي الكتابة الإبداعية على وجه العموم.

مؤلفة الكتاب د. كريستينا كالاس كاتبة ذات أهمية بالغة بين كتاب النصوص السينمائية على مستوى العالم، فهي تشغل منصب رئيس اتحاد كتاب السيناريو في أوربا منذ عام /٢٠٠٦/ وتدرس في عدد من الجامعات فيها. لا بد أن يكتشف القارئ مدى ثقافتها الموسوعية التي تجلت في تعمقها في البحث بالجذور التاريخية للأدب والفلسفة والفنون من القدم وصولاً إلى عصرنا الحالي معبرة عن رؤيتها الخاصة مع شرح بالوقائع والأمثلة لأفكار أعظم الفلاسفة والعلماء والكتاب والفنانين بدءاً من فايدروس وأرسطو

وأفلاطون قبل الميلاد مروراً بفرويد ونيتشة وبريخت وغوته وأينشتاين وصولاً إلى دالي وفرانك دانيال وليندا سيدجر وانتهاءً بفلليني ومارتن سكورسيزي وبول شريدر وسيمون بيوفوي (صاحب فيلم المليونير المتشرد).

أرادت الكاتبة من خلال هذا الكتاب التأكيد على أهمية النص السينمائي الإبداعي في صناعة السينما: " يمكن للنص الجيد أن يعطي فيلماً سيئاً ولكن لا يمكن للنص السيئ أن يعطي فيلماً جيداً". كذلك أكدت على الدوام على أن كتابة النص السينمائي هو نمط إبداعي منفصل عن غيره من الفنون وحتى عن كتابة الأنماط الأدبية الأخرى كالمسرح والشعر وغيره .... ورأت ضرورة إعادة الكتابة للنص من خلال مجموعات من كتاب النصوص المختصين بالكتابة السينمائية الإبداعية دون المساس بالفكرة الرئيسة للكاتب المبدع صاحب الفكرة الأساسية.

لذلك جاء هذا الكتاب انتقائياً قد لا يعجب القارئ العادي أو حتى أنه لن يُفهم ممن لا يملك حدوداً معينة من الثقافة بشكل عام؛ وثقافة سينمائية وأدبية بشكل خاص، فعظم التدريبات الست والستون والتحليلات والأفكار الواردة في هذا الكتاب اعتمدت على تحليل نقدي وفلسفي؛ بل حتى نفسي للأفلام والنصوص الواردة فيه، وأكثر من ذلك؛ فإنه من غير الممكن حتى للمختصين في مجال السينما أن يستفيدوا من الكتاب في حال عدم مشاهدتهم للأفلام التي أدرجتها الكاتبة كأمثلة للتحليل والنقد والتدريب في الكتاب، كذلك لن يتمكنوا من الفهم أو الاستفادة من دراسة التدريبات في حال أهملوا أو تجاوزوا بعضها، لاعتماد معظمها على ترابط الأفكار وتسلسل الأحداث فيما بينها. لعل هدف الكاتبة من ذلك هو تحفيز القراء على العمل

الجدي للوصول إلى طريقة مقبولة من طرق الكتابة السينمائية الإبداعية ، فهي لم تتخذ الطريق السلس والسهل للوصول إلى الهدف بل اتخذت طريقاً صعباً للوصول إليه بربط الفقرات والتدريبات بما سبقها لضرورات العودة إليها لترسيخ الفائدة والفهم ومن ثم الوصول إلى النتائج المرجوة. في النتيجة فالكتاب تعليمي بامتياز؛ بالرغم من الكم الكبير من المعلومات الثقافية الهامة الواردة فيه، بمعنى آخر، يمكننا اعتماده ككتاب تدريسي أكاديمي من الدرجة من الأولى.

كمترجم للعربية؛ عند قراءتي التمهيدية للكتاب قبل البدء بالترجمة، وللأسباب التي ذكرتها أعلاه، وجدت صعوبةً بالغةً في القراءة والفهم الكامل للمرة الأولى؛ وأحسست أن من حسن حظي أني لم أكن أحد طلاب كريستينا كالاس لأني بذلك لن أتقدم بامتحان عندها بهذا الكم الهائل من المعارف الوارد في كتابها! ولكن؛ وبعد الدخول في «معترك» ترجمته استطعت التعرف على اللمسات الخفية التي تربط أفكار الكتاب ببعضها والتي أدت لفهم ما كنت أعتقد بأنه عصي على الفهم.

أخيراً، كل الشكر لكريستينا كالاس على هذا الكتاب الهام الذي أضاف للمكتبة السينمائية والثقافية أيقونة جديدة، والشكر الجزيل لوالديَّ على تشجيعهما، وكذلك الشكر لمن أصر على أن أبدأ الترجمة بالصعب ليسهل علي ما بعده؛ الناقد السينمائي محمد الأحمد.

إياد دك الباب

آراء نقدية حول الكتاب والكاتبة

«تعتبر كرسيتنا كالاس ذكية وذات بصيرة ثاقبة في فهم البنية العاطفية وهي تمتلك أيضاً فهم موثوق للأفكار الإبداعية والتاريخية والعقلانية حول كتابة النص وربطهم بالحدس العقلاني والعاطفي لهذه المادة الممتلئة بالتمارين والتحليلات والمناقشة المدروسة لذلك فإن الكتاب يعطي إضافة مهمة لأي شخص يريد التعلم أكثر والكتابة بمزيد من التعمق العاطفي».

ليندا سيدجر مستشار النص السينمائي والمؤلفة للكتابة الإبداعية الجديدة.

«إن النص السينمائي الرائع الذي وزنه ذهباً ليست قيمة في مؤلفة فقط، بل أيضاً بالمنتج والمخرج والممثلين والأهم من ذلك في نهاية المطاف الجمهور، إن كتابة النص هو حيز عظيم لأي كاتب نص يقوم بالتنقيب عن الكنز، إنه مليْ بالرؤى والبدائل والتمارين التحضيرية وربيع مخيلتك».

ديفيد هاوارد المخرج والمؤسس لبرنامج الدراسات العليا لكتابة السيناريو من جامعة كاليفورنيا الجنوبية ومؤلف أدوات كتابة النص السينمائي.

«إن هذا الكتاب قد طال انتظاره، إنه في النهاية يعرض ثياب «الإمبراطور الجديدة» في السرد الروائي للنص وفي تحليل كتابة النص السينمائي، فالتشديد المبالغ به على هيكلية السرد الروائي في تحليل كتابة النص السينمائي، وكلاهما مضلل وتسعفي، فأهمية الرحلة العاطفية تكمن ليس

في السرد الروائي الذي كان سيرويه لك بعض رواد الفيلم فحسب، بل إن السرد الروائي بحاجة إليه كهيكل لتعليق أشياء حقيقية عليه، فكتاب كرستينا كالاس الإلهامي يزودك بلمحات نادرة للأشياء الحقيقة في رحلة المشاهدين إضافة إلى الأسلوب الذي يزودك الكاتب به».

ميلكو مانشيفسكي كاتب ومخرج ورابح لجائزة الأسد الذهبي ومرشح لجائزة أكاديمية، وجائزة الـــ MTV .

«إن الروح المستقلة للكاتبة هي التي جعلتها أكثر ضلوعاً وموسوعيةً ومؤلفةً حكيمةً ضمن اتحاد (نقابة) كتاب النص السينمائي، فلا المبتدئين ولا المتمرسين سيبذلون أقصى جهدهم للقيام بهذا التحدي الذي قامت به، حتى المبدعين بنظرتهم العامة والجذابة كالمخرجين الذين يتميزون بأساليبهم سواء أكانت حديثةً أم قديمةً التي يجب أن تفتح الأفق البعيد في مجال الكتابة، بحيث تشيد بنقابة كتاب النص السينمائي وربطها بالحياة والفلسفة والحكمة العاطفية والتي تتناقص بازدياد».

جيف كروس روائي ومخرج وكاتب لأربعين نص سينمائي.

«إن الكتابة الإبداعية للنص في الحاضر تعتبر عملية واسعة المعرفة بإحضار أفضل مدرسي الفن سوية في كل من الماضي والحاضر في حوار وحيد وقهري، إن كالاس تقود بصيرة واسعة لمجموعتنا بتمارين تصويبيه مفيدة، وتضع موهبتها في الكتابة والتدريس وعاطفتها الحقيقية في العديد من الكتب الرائعة حول كتابة النص السينمائي، والتي يمكن لأي شخص امتلاكها هناك في المكتبة(....) فهذا يعتبر الأفضل على الإطلاق".

ديفيد إن ويس كاتب مساهم في فيلم «شريك» الجزء الثاني ونائب رئيس اتحاد كتاب أمريكا الغربية.



إلى أليكس



تقديم

هذا الكتاب كأي كتاب، على ما أظن، هو عمل متطور ومثل أي كتاب يعتمد على الكتب الأخرى، فلذلك أتمنى أن أشكر كل من قام بتدريسي وخاصة فرانك دانيال وليندا سيدجر لنظرتهم العميقة للفن ورقابة كتابة النص السينمائي فالكثير منه يعتمد على هؤلاء الذين قاموا بانتشالي من حالة اليأس منذ سنين ككاتبة للنص السينمائي والذي أدى بي إلى إعادة التفكير بنفسي وبقصصي، فلطالما طلبوا مني إعادة الكتابة حتى لم أعد أعلم ما الذي أفعله البتة في هذا الأمر، فقاموا بإنقاذي لاكتشاف ما هو مهم بالنسبة لي وما ليس له أهمية.

فالمدرْسة تتعلم في أول الأمر من طلابها؛ لذلك فجزيل الشكر لجميع طلابي في الفيلم الألماني وأكاديمية التلفاز في برلين وقسم السينما في جامعة أرسطو في ثيسالونيكي، وأريد أن أخص بالشكر الأشخاص التالية أسماؤهم لسماحهم باستعمال أفكارهم وأوراقهم في هذا الكتاب، آنا فليتشيا سكوتلينكو لنصها السينمائي "كل نهاية تخبر القصة" وكريس روث لكتابة قصة الصوت" وإيرانا بولو بكتابه "المشهد يبحث عن سبب وجوده" والذي كان يعتمد على أحد روائع القصص القصيرة لــ ولفغانغ كوكلهاوس فأشكره لسماحه لطلابي باستعمال قصته القصيرة كإلهام - وعلى الخصوص حوار القصة الرائع الذي لا يمكن وصفه في هذا السياق، كذلك برزت مهمة النقابة بمساعدتنا لاتخاذ خطوات محدودة لإدراك عدم الوضوح في هذا الكتاب والذي بدأ بترجمة ممتازة قام بها جون هاوارد لكتابي باللغة الألمانية "الكتابة الإبداعية للنص

السينمائي" "Kreatives Drehbuchschreiben" فله مني جزيل الشكر على عمله الرائع وأشكره على أسلوبه الذي جعلني أدرك أهمية ترجمته، فإن الضرورة الدقيقة والرائعة من المترجم إلى القارئ تتجلى بالأسلوب الفني وتحديات الترجمة، وبالتطور والروح التي تتمتع بها كل لغة على حدا بحيث تعبر عن ذاتها، فأن تكوني كاتبة يعني أن تستمري بالصراع مع اللغات الأخرى والتي تتعلق بمن قام بالحفاظ عليها، وإنا ممتنة للفرصة التي تمكنت فيها من إعادة النظر في النص الذي لدي مستخدمة الإنكليزية التي تعتبر من أشهر اللغات على الإطلاق، فشكراً لكريك بيتي لقراءته الملهمة والمتعمقة لأول مسودة لهذا النص ولبيتي كاكلاميندو لتحضيرها الشديد في ملحق الكتاب.

فإن اللغة الألمانية في هذا الكتاب أخذت خطوة تجاوزت كتابي باللغة اليونانية "فن الرواية والإبداع للسينما"، فككاتب باللغة الإنكليزية الذي أخذ خطوات أكثر من الكاتب في اللغة الألمانية في جوهرها فهي كلها ثلاثة كتب مختلفة تذهب أبعد قليلاً وأعمق من ذي قبل، ولكن بشكل رئيسي فإن كل هذه الكتب الثلاثة تقدنا إلى نظرية البنية العاطفية وطريقة كتابة النص السينمائي الإبداعية، فإن طرق كتابة النص السينمائي الإبداعية تعتمد على خبرتي في العمل، مع طرق أخرى اكتسبتها عبر السنين ككاتبة للنص السينمائي، أما نظرية البينة العاطفية فهي بشكل أساسي ظاهرة غير مسبوقة، وكنت لا أود التردد في ثقتي في تطويرها أبعد من ذلك من أجل المساعدة في التحديات القليلة للعقول الداعمة لها والتي ساهمت في الحوارات الملهمة للكتابة، فبعضها أستهلك الوقت بأسره وبعضها تم أثناء مراجعتي للمادة وبعضها الآخر أثناء الترجمة. على وجه الخصوص أتمنى أن أشكر داغمر بينكي والتي هي مخلدةٌ في الذاكرة، ودائماً أقدر ينكوس بانايوتوبولوس رافزان رادوليسكو وكرسيتنيا لازريدي وغوليرمو أرياغا ومعهم ميلكومانشيفسكي.

وأي شخص لديه أولاد يدرك بأنهم لا يتوقفون عن تعليمنا بإخبارنا القصص، فأشكر ابني أليكس والذي كان أول من لعب دور تعليمي في كل تدريب في هذا الكتاب بحكمته في سنينه الأولى وامتلاكه فضول شيق والذي لم يدع لي المجال في خسارة التركيز.





مدخل

لماذا كتابة النص السينمائي الإبداعية؟

يتوجب على الشخص الذي عليه كسر القواعد أن يكون على معرفة بها، ولكن ماذا لو كانت الطريقة المثالية في تعلم هذه القواعد تكمن في كسرها؟

فنحن في أوربا كان علينا الانتظار لفترة طويلة لعصر نهضة في كتابة النص السينمائي، فمعظم المعاهد التعليمية سواء كانت مدارس سينمائية أو أقسام السينما أو الدورات في الجامعات قامت بإتمام النقلة اللازمة للدخول إلى كلية كتابة النص السينمائية في مناهجهم كما في فترة التسعينات، فالشيء بحد ذاته صحيح بالنسبة لدفع رسوم التطور في كتابة النص السينمائي والذي يعتبر ذو أهمية في أساسيات وجود كتابة النصوص السينمائية على الأقل في أوربا.

ولكن لماذا كل هذا الأمر؟ فللمساهمة في فهم ذلك ينبغي على الشخص أن يحدد الاختلاف في الاتجاه نحو ثقافة الفيلم بشكل عام، فماذا كان بمقدورنا أن نطلق على النمط الثقافي الدولي الذي بقي مسيطراً عليه لفترة من الزمن في أوربا في مرأى نظر كل من الأوربيين وكل البشر. ومع ذلك فإن هذا التنظيم قد تم تعطيله في القرن العشرين، فمنذ بداية الخمسينات حلت أمريكا محل أوربا كقوة مسيطرة، بينما بقي الإشراف على الثقافة في أوربا من قبل الدولة فلا وجود لوزارة الثقافة في الولايات المتحدة الأمريكية، هذا الاختلاف في الواقع يعتبر أكثر من رمزي فهو يكشف عن نمطين: النمط الأمريكي

والنمط الأوربي، فالثقافة الأمريكية تستمر ببذل جهدها كقوة تنمو لجذب اهتمام العالم بينما الأوربيون غير مستبعدين: لوضع ذلك الجهد في وضع استفزازي، فإن شخصاً ما بإمكانه القول بأن كل الأوربيين لديهم ثقافتين؛ ثقافته أو ثقافتها الوطنية والثقافة الأمريكية وليس الثقافة الأوربية وحدها. فإن تمويل الثقافة وتمويل الفيلم على وجه الخصوص يعتبر نمطاً أوربياً يتمثل ربما بمساعدة العقل أو حتى إبداع الفكرة كثقافة أوروبية - ولكن بشكل رئيسي للعمل على حماية الاستقلال الثقافي لكل دولة أوروبية على حدا.

وقد تم قول ذلك سواء في الإلهام الأوربي أو الأمريكي، بأخذ الاقتصاديات بهذه الثقافة اليوم، فإنها تشكل تهديداً للإبداع، الذي يتمثل بكتابة النص السينمائي بكون الإبداع المهدد بالانقراض يجري في القلب لكل من الأفلام الأمريكية والأفلام الأوربية. فكما يبدو فإن المنتجين ومخرجي الأفلام أدركوا مجدداً بأن أهمية كتابة النص السينمائي تتكفل بمعظم نفقات الفيلم - فمن حيث المبدأ فإنها هامة لدرجة كبيرة، وبسبب مخرجي السينما الأوربية وبسبب الطبيعة المجزأة لهذه الأسواق (سواء كانت عامة أو خاصة، وطنية أو دولية)، تم البدء بتخصيص جزء من ميزانياتهم لما يدعى بالتطور التمويلي.

في الوقت ذاته فإن سلسلة من حلقات البحث ومعايير التربية يتم البدء بها كوظيفة أساسية كما في المرحلة الدولية، ففي عطلة نهاية الأسبوع، فإن حلقة البحث تكمن حول كتابة النص السينمائي فإن تدفق كتابة النصوص الأدبية المطبوعة يتزامن مع هذا الأمر، أما المرحلة الثالثة فتتكون من جائحة الحماس للكتابة بعد نجاح شركة غولدمان في السبعينات ومواصفات الازدهار في فترة الثمانينات، أما بالنسبة لأوربا فقد عزز هذا الشيء الفكرة حول الإنتاج المشترك كرد على سيطرة الفيلم الأمريكي في دور السينما.

كانت المرحلة الثالثة هي الحاسمة أيضاً. فإن أوربا قد اكتشفت كتابة النص السينمائي مجدداً والتدريب المعترف به الذي ذهب بها فلقد قام كتاب

النص السينمائيون الأميركيين وكتاب النص من الجامعيين بالتصرف حيث جلبوا أرسطو من الماضي إلى أوربا بقيامهم بدعم من كتاب النص السينمائيين الأوربيين، فالمبتدئين منهم حالهم كحال الكتاب المؤسسين الذين يريدون في النهاية أن يتوصلوا إلى معرفة ما إذا كانوا يقومون بعمل خاطئ لأنهم تعرضوا لخسارة الجمهور. وبما يتعلق بصناعة السينما الأمريكية، فإن التدفق في حلقات البحث أو ما يسمى البحث ضمن الحلقات فهي الوسيلة الساخرة التي يصفها أحدنا اليوم بالاتجاه الرسمي فإن هذه الوسيلة قد بدا بأن لها تتابعات إيجابية، كما أن لها توالي سلبية ربما تكون النتيجة الإيجابية في كتابة النص السينمائي قد أعيد اكتشافها - وقد ترافق هذا الشيء مع بعض التبجيل نتيجة لتأثير أكبر من قبل كاتب النص السينمائي على وضعيه الفيلم، كما هي الحال مع الأسئلة الوجيهة المتعلقة بالحقوق. فإن النتيجة السلبية بدت بابتكار قواعد تحكم على نجاح النص السينمائي بالقيام بنشر معلومات حول حلقات البحث والكتب. ففي الوقت ذاته هناك احترافيات جديدة أينعت نتيجة التطور في كتابة النص السينمائي كانت في البداية مع كتاب المسرح(الدراما) المختصين والكتابات النصية (السيناريوهات) المتميزة ووصولاً إلى المنتجين والذين يقومون بكتابة القصة. فقد اكتشف المنتجون الأوربيون فن الترغيب والترهيب بالنسبة للكاتب، وتم تأليف لجنة لإعادة الكتابة من قبل كتاب مختلفين؛ ولكن المزيد من هذه الأحكام المعيارية القوية؛ التي غالباً ما بدء العمل على توظيفها كأداة ضد الكتّاب ولاحقاً كاتفاق ضد فهم آلية كتابة النص السينمائي كنمط أدبي مستقل بحد ذاته. إن الكتابة بالأرقام أتت إلى المسرحية حتى في أوربا.

فما الذي تعنيه عملية الكتابة بالأرقام؟ وما هي القواعد التي تم الإقرار بها والتي هي مسيطرة؟ (فالغالبية العظمى منها) نظريات حول كتابة النص السينمائي كانت وما زالت تعتمد على كتاب أرسطو(الشعراء) وحتى أن معظم

المصطلحات المختلفة الواردة فيه قد تم استثمارها، بالرغم من قيامهم بتقديم وسائل مختلفة. وقد آن الأوان لوضع وتفصيل هذه المصطلحات كل على حدا. والمقارنة التحقيقية (الاستكشافية) بينها، لأن تحقيق المقارنات المتعددة الأنماط الهيكلية يجب أن تلاءم نمط ومقدرة كاتب النص السينمائي، (ولكن ليس بالطبع للكاتب الذي يقوم على سبيل المثال بتحليلها) وتبنيها في التدريب الراهن، فهي مجرد خطوات لتحقيق أهداف هذا الكتاب.

فلماذا تبدو كتابة النص السينمائي الإبداعية على وشك الحدوث مثل الجناس الأدبي... فقد يبدو الإلهام منحصراً ببطء لأن المزيد من إدراك المعرفة أمر ضروري؛ ولسوء الحظ كلما أدركنا أكثر كلما تعلمنا أكثر وبالتالي بدأنا بالاستحواذ والشوق لمخيلتنا، هذا ما يقوله اينشتاين بأن "المخيلة أكثر أهمية من المعرفة" - وهذا بشكل مزدوج نتيجة الكتابة؛ فهل بمقدور أحدنا أن يقوم بتدريس المقررات الخيالية والفنية مع الأفكار؟ هذا ما اعتقده.

لذلك جاء هذا الكتاب معتمداً على خبرة زهاء عشر سنوات في تدريس الطريقة التي تطورت بشكل بطيء إلى "طريقة لكتابة النص السينمائي الإبداعية"، ذلك ما حفزني أثناء قيامي بتدريسها في (الفيلم الألماني وأكاديمية التلفاز في برلين)، فحينما كنت أدرس مجموعة من الطلاب في السنة الثالثة حيثما كنت في موضع مسؤولية التدريس في مطلع سنتي دراساتهم في هذه الأكاديمية فإن الاختلاف كان مأخوذ بعين الاعتبار دائما. فقد تبين فجأة وبشكل واضح أن نفس الطلاب منذ بداية هاتين السنتين كانت عقولهم مليئة بالأفكار والقصص وكانوا بلا شك يريدون روايتها، أصبحت عقولهم الآن "خالية" بعد فصول قليلة من التدريب الاحترافي. فهم لم يتركوا أي شيء للإخبار عنه ولا (حتى ذلك الذي كانوا يؤمنون به) كما أن مخيلتهم وحماسهم قد تلاشوا، لذلك فقد فقدوا موهبتهم لأن الموهبة جزء أساسي من الإبداع الفني "فالتفكير النقدي قام بتدمير التفكير الإبداعي لديهم" كما اعتاد فرانك دانيال

على قوله مراراً. إن كل شخص يقوم بمعرفة اسم هذا الأسلوب؛ وهو "نمط الكاتب" - فإنه يدعى بالكبت الإبداعي. فلقد قررت العمل ضد خسارة الإلهام ومعاملة طلابي بقدر معاناتهم، فنمط الكاتب شرط جربته بنفسي.

فبدأت على تنظيم التعليم وفق معتقدي هذا لأننا كلنا نمتلك مخيلة وحدث فني استثنائي. وهناك طريقة لإيقاظ الإرادة المتينة للأفكار وتنشيطها. حيث كرست نفسي لإعادة البحث وتطوير الطريقة على أكمل وجه، لأن هذا الشيء قد تم تصميمه في العمق وفق احتياجات خاصة جداً للمتقدمين بكتابة النص السينمائي، فهذا الشيء هو الأكثر تدريساً من الناحية الفضلى في تحليل الفيلم وليس بالاعتماد على الإلهام. فطموحي يكمن في تطوير الطريقة التي من الممكن أن تعمل على مساعدة طلابي ليعيدوا ضمان أسلوب إلهامهم الأصلي. إن اعتقادي الراسخ في أن تعليم الطريقة الأمثل لكتابة النص السينمائي ينبغي أن يكون مترابط منذ البداية مع التطور في عملية الإلهام والأفكار كل على حدا مع القيام بتنشيط المخيلة والإحساس الفني. ورغم ذلك فإن هذا الكتاب قد بدأ بالإشارة إلى مجموعة من الملاحظات والتدريبات من أجل هؤلاء الطلاب. فالأساليب والتدريبات التي وصفتها بالنضج هي جزء مختلف في أقسام الأبحاث العلمية والفنية، وهي كذلك نتيجة تجربة عدة سنين.

فالكتابات الرائعة (السيناريوهات) لم تزدهر من فراغ. بل أتت من كتاب لديهم الشوق لاستكشاف ظلماتها والطرق الشائكة والمواجهات في رحلاتهم تجاه التطور حتى استقرار المسرح، فتكتب ليندا سيدجر بأن الكتابة عمل شاق وبالتالي فهو يستحق المزيد من الاحترام كطبيب في جراحة القلب أو مثل إرسال مركبة فضائية إلى المريخ أو مثل عميلة فصل الذرة، كما تقول ليندا. بينما يلمح الروائي وكاتب النص السينمائي جون إرفنغ عن كتابة النص السينمائي بأنه النمط الأكثر تعقيداً بالنسبة إلى المحترفين في الكتابة. بينما يقول صاحب إحدى النظريات العظيمة في كتابة المسرح غوستاف فرايتاغ

بأنه نمط يشبه الدراما على وجه العموم، والذي يعتبر من وجه نظره نمط فني من حيث الأماكن والمطالب العظيمة التي ما زالت ملقاة على عاتق "الشاعر". وعلى الرغم من ذلك فإن الآراء ما زالت منقسمة حول ما إذا كانت كتابة النص السينمائي عمل أدبي مستقل بحد ذاته. فنظرية "الكاتب" تشير إلى أن كتابة النص السينمائي لديها سبب أساسي للوجود ولتحويلها إلى فيلم سينمائي. وبالتجاوب مع الآخرين - مما يؤدي إلى إعادة السيطرة على التلفاز - (انظر إلى الإخراج كطريقة تقنية وفنية لصناعة الفيلم وكتابة النص السينمائي) فالفيلم عمل إبداعي من الكاتب وليس من المخرج.

فلربما تكمن الحقيقة في مكان ما في المنتصف، "لأنه على وجه العموم بإمكان أي شخص أن يصنع فيلم سيء من نص جيد ولكن ليس بمقدوره على الإطلاق أن يصنع فيلماً جيداً من نص سيء"، هذا الاقتباس يعود إلى بيلي ولدر، و كمثال على هذا الشيء، ففي الصناعة السينمائية التقليدية هناك "ثلاثة أشياء مهمة في الفيلم: فالنص السينمائي أولاً والنص السينمائي ثانياً والنص السينمائي ثالثاً". يقولها المخرج جان بيير ملفل حيث قال في إحدى المرات بأن عوامل نجاح الفيلم تكمن في التالي : ٥٠% باختيار القصة و٥٠% تتعلق بالنص السينمائي(السيناريو) و٥٠% تتعلق بالممثلين و ٥٠% تتعلق بالإنتاج و ٥٠% تتعلق بمدير التصوير الخ... حيثما يوجد خطأ في أحد هذه العوامل فإنك على وشك خسارة ٥٠% من بجودة الفيلم. فربما قال فرانك دانيال أفضل ما لديه بأن كتابه السيناريو السينمائي.... هي صناعة الفيلم على الورق كما هي الحال في النمط المستقل لـــ ملفن.

فأثناء العمل بهذه الطريقة، قمت بالبحث عن الأسلوب، فوجدت واختبرت نوعيات أساليب التشخيص لكتابة النص السينمائي مما جعلها ناجحة بالعمل على تحريكنا، وقد نجح هذا الأسلوب أيضاً كعمل للفن؛ يحدث هذا الأمر حينما يرفض النص السينمائي إتباع القواعد التقليدية للسرد الروائي

والاهتمام بالنمط الاعتيادي. فبالنسبة لهذا الأسلوب، فإن الطريقة في إعادة هيكلة الكتابة النصية للفيلم إلى وجهة النظر المعيارية والعاطفية والتي تبدو مفضلة أكثر من نمط البنية التقليدية للحبكة والمساهمة في طرق جديدة والتي قام باستعمالها كتاب السيناريو والتي تستخدم لتجاوز البنية التقليدية، فلذلك بمقدورهم تحرير أنفسهم من النمط الممل الناجم عن الشعور بالإحباط والذي كان ضرورياً. فلقد أدركت بأن كتابة النص السينمائي هي نمط أدبي وعمل حيوي للفن - فلمزيد من هذا العمل الفني الذي لا يزال في طور التقدم. كما هي الحال في كتابة النص السينمائي حيث هو نمط أدبي يتجاوب بأسره حول كيفية إدراك العالم اليوم، وكما في حالة الإصرار على التجربة مع الترتيب الزمني لهذه المعايير ومفاهيم السرد الروائي؛ فإن عملية السرد الروائي قامت بابتكار أفلام والتي تتعلق بإعادة وجهات النظر التي تزود صاحبها - .فلكلٍ وجهه نظر مختلفة مع تجربة مختلفة في كتابة النص. حيث أصبحت متعلقة أكثر فأكثر في مجال الإبداع في المحادثة مع صاحب وجهه النظر وفي الوقت ذاته مع الجمهور.

ولنكون أمناء في هذا الشيء فإننا بحاجة إلى أساليب مختلفة أكثر من الأساليب التي تم استعمالها ببطء بالنظرية البنيوية(نظرية البنية العاطفية) التي تبدو بطريقة ما بأنها جلية بالنسبة لطريقة كتابة النص السينمائية الإبداعية - نظرية البنية العاطفية بحد ذاتها تكتفي بالاعتماد على الآخرين وعلى فصل من فصول أرسطو(الشعراء) وعلى وجه الخصوص الفصل الذي تم تجاهله حتى الآن من قبل رواد كتابة النصوص السينمائية. فأود هنا اعتبار نظرية البنية العاطفية كخطوة جديدة لشيء جديد، فأحياناً يحتاج هذا الشيء إلى المزيد من التفكير والمساهمة من قبل كتاب مختلفين ومصادر مختلفة، فما المزيد، فهذا الكتاب ليس المقصود به ضمان النجاح إذا كانت التعليمات قد تم إتباعها بشكل دقيق. بل فإنه السرد الروائي الذي ينبغي عليه إيجاد هذا النمط

وليست الطريقة الأخرى المحيطة به، ولذلك فإن كل قصته تحتاج أن تطبق بجدارة.

ليس سراً أنه بإمكان كل شخص تعلم النظريات بشكل أفضل إذا قام الشخص بوضعها ضمن التدريب لتعلمهما. لذلك قد أصبح هذا الكتاب خلطاً لهذه النظرية، فأفضل الأمثلة على هذه التحليلات والتدريبات الكتابية الإبداعية هي مثل كتابة النص، فهي تنوي إعطاء الكاتب أو القارئ دليلاً على مغامرته. فبالإضافة إلى ذلك فإن كتابة النص السينمائي تتكون من أكثر من المسودة الأولى، فهذا نمط أدبي يعتمد على التنقيح. فالكتابة هنا تعني إعادة الكتابة - وبالتالي يحتاج المرء أولاً لإعادة الكتابة إلى فهم أن الشيء الذي قام بكتابته أحد الأشخاص، وكيف بإمكانية تطويره. فإن طريقة كتابة النص السينمائي الإبداعية تبدو أكثر ملائمة بالنسبة للمسودة الأولى لكتابة هذا النص - أما بالنسبة للفكرة فإن الإلهام هو عملية لاكتشاف القصة للعمل على أغناء النص الأصلي والعمق العاطفي. فـــ" شيللر" كتب أكثر من مرة ل "غوته": "فكلما فكرتُ حول ما أفعله وحول الطريقة اليونانية في معاملة المسرحيات المأساوية (التراجيدية)؛ كلما أدركت أكثر بأن الإيحاء العاطفي هو الأكثر أهمية في الفن والذي يكمن في اكتشاف اللغة الشعرية". فيجيب غوته:" إن كل شيء ينهض أو يسقط كون الفكرة جيدة"، فإن نظرية كتابة النص السينمائي والمقدرة على التحليل ضروريتان من ناحية أخرى من أجل اكتساب التقدير الجيد للفكرة، ولإيجاد طريقة لهذه الدراسات. فقد قالت ليندا سيدجر "بأن الفوضى هي البداية لكل عمل إبداعي - وليس بالضرورة لنهاية هذا العمل".

فن الكتابة الإبداعية:

لقد درّست الكتابة الإبداعية منذ فترة من الزمن قبل أن يطلق عليها هذا الاسم، فأسلافنا قاموا بنشر أسرار عن كتابتهم ببيانات رسمية كـــ (شيللر) في

برنامجه للتمييز بين الفن البسيط والفن العاطفي و(إدغار ألن بو) في فنه التركيبي و(إيمللي زولا) بروايته المتعلقة بالطبيعة و(لود فيك بويرني) في كيف تصبح فناناً أصيلاً في كتابه "ثلاثة أيام" و(أندريه بريتون) في روايته الأولى" البيانات الرسمية السريالية" في أسلوبه الإبداعي و(مارينتي) في كتابه البيان الرسمي المستقبلي و(ريموند كوينه) في تمريناته حول الأسلوب.

على أية حال من الخطأ الاعتقاد بأن النمط الحديث على أنه الإبداع الأمريكي، على الرغم من أن الكتابة الإبداعية قد أصبحت جزء من المنهاج التدريسي في الجامعات الأمريكية.

١- في مطلع عام /١٩٤٩/ تقريباً، كانت حوالي ٤٠٠ جامعة وكلية أمريكية تمنح شهادة الماجستير في الفنون في مجال الكتابة الإبداعية. وقدمت العديد من الكتاب الناجحين ممن حصلوا على شهادة الـــ(MFA) فريموند كارفر (أول متخرج بسبب قصة عظيمة ناجحة لبرامج الكتابة الإبداعية) فترة الستينات من ورشة عمل "ايوا" للكتاب، ومازال يعتبر من أهم المشهورين لكتابته هذا البرنامج، فقد تضمنت أطروحته التي قدمها إتمام البرامج بما يدعى بـــ "الفرضية الإبداعية" والتي يجب استمرارها في النص الرئيسي كالرواية أو كتاب الشعر أو مجموعة القصص القصيرة - ولكن ليس بالطبع النص السينمائي.

فالمناهج الدراسية المتشابهة في الجامعات الأوربية تبقى متشابهة إذا توفرت هذه العوامل في المرحلة المبكرة لهذه التطور. فإن أسلوب الكتابة الإبداعية على وجه العموم تمت معاملته بنقله حميمة غالباً ما تكون موضع ازدراء، فكما كان ينظر للكتابة في أمريكا على أنها طريقة إبداعية بحد ذاتها لا يمكن تدريسها؛ إما لوجودها عند للمرء أو لعدم وجودها، فوجهه النظر هذه تبدو على المدى الطويل خطوة ملائمة لجميع العصور - فهنالك وجود بما فيه الكفاية للبحث العلمي والتجربة الكافية التي تجمعت من دراسات الكتابة

الإبداعية التي بدورها تؤدي إلى الخاتمة. فإذا كانت فنون الرسم والموسيقى يتم تدريسها، فلماذا لا تدرس الكتابة؟.

منذ بداية السبعينات فإن عدد الأوراق التي تمت طباعتها والتي تقدم أساليب ووسائل التدريس والتأويل والتفسير، وتعليم الكتابة الإبداعية المجردة غير المتجانسة (كل على حدا)، فإحدى هذه الوسائل تؤكد على الاكتشاف والتطوير للنمط الشخصي وهي كقاعدة في استثمار طريقة الكتابة المحرمة، أما الطريقة الأخرى فتتمثل بأسلوب أرسطو (انظر إلى الفصل الذي يتعلق بالصراع القديم بين الفلاسفة والشعراء فجميعها تتعلق بأرسطو) فإن ما ندين به لأفلاطون وأرسطو بالكتابة يوضح معالم أساليب وطريقة الكتابة، وهذا نتيجة جمع الأفكار، فمفهوم البناء والهيكلة - بدأت تأثيراتها مع عدة أنماط على القارئ. مما يجعل من هذا الشيء بحق أقرب إلى أسلوب النص السينمائي كونه درس كفرع معرفي والذي لا يتضمن بالعادة كفاية في مناهج الكتابة الإبداعية التي تم إدراجها في مدارس السينما منذ منتصف الثمانينات، فبعض الممثلين الذين دمجوا بين التفاسير الإبداعية التي قامت بإظهار هذه الأمور في نهاية المطاف كطريقة جلية تلاءم أفضل طريقة لكتابة النص السينمائي .

إن الهدف من كتابة النص الإبداعية هو تفعيل النسبة الأعظم من مقدرات الدماغ التي يتم استخدامها بشكل اعتيادي لتحفيز إبداعنا، فيمكننا تعريف الإبداع هنا على أنه مترادف مع التفكير التمحيصي والذي يزيد من المقدرة على كسر الأنماط والنماذج مع استمرار التجربة. فأن تكون مبدعاً يعني أن تعمل باستمرار على طرح التساؤلات.

تتجلى أهمية هذا (التمحيص) بأن الروابط والمعاني والشك بالأجوبة البسيطة ذات أهمية بالغة بالنسبة للمخرج من أجل أن يكون في وضعيه الحكم على الشيء بشكل مستقل؛ والاعتماد على الذات وأخيراً توظيف المواضيع والمفاهيم بأساليب حديثة لدمج هذه العناصر وجلبها كخطوة إلى الأمام.

فإعادة البحث والتجربة يشيران إلى أن الزيادات الإبداعية في هذه المساهمة وإلى الزيادة في استخدام أساليب الكتابة المتنوعة، فأسلوب الكتابة الإبداعية يعمل على توظيف كل هذه الأمور في أساليب الكتابة الاعتيادية والتجارب المستمدة بطرق جديدة بينما تتصل وتتشابه أيضاً بأساليب شتى. فالكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) على سبيل المثال ازدهرت من اللاوعي حيث تم توظيفها في كل من المعرفة كما هي الحال في الشكل العاطفي وطرائقه والحاجة للعمل بشكل ملح للنجاح، فما هو الشيء الأكثر أهمية في المادة التي تم تحديدها كهدف رئيسي وأداة للكتابة الإبداعية إذا لم يكن هناك شيء آخر قام بتفسير الكتابة بأنها هي الكتابة بحد ذاتها. وكما تم ذكره أثناء تدريس الكتابة في أمريكا، وإذا قمنا بالرجوع إلى مئة سنة من التقاليد، فعلى من الرغم من أصول الكتابة الإبداعية التي من الممكن أن تتبع التقاليد الأدبية الإبداعية في أوربا، وعلى العكس من الموسيقى أو الفنون الجميلة، فهي لا يتم تدريسها في المدرسة - فهذا الأمر يحدث أثناء الكتابة لأنها جزء متلازم من التطور في الشخصية الإنسانية؛ وحتى في الأسلوب الأكاديمي والتربوي الذي يعتمد على الكتابة. فينبغي على الكاتب الأقرب إلى هذا الشيء تعلم الكتابة في المدارس من خلال تفسير النص والتحليل المزود بالقواعد واللفظ وليس بالطبع من خلال التركيب الفكري (النمط الفكري والموضوع) وكذلك ليس من خلال الكتابة الإبداعية.

يكمن العنصر الآخر عظيم الأهمية للكتابة الإبداعية في فكرة المجموعة (مبدعو برلين) وروايتهم المجمعة "دائرة العاصفة" فهي تعبيرية تتعلق بأساطيرهم طوال اجتماعات المسائية الشهيرة في أندريه بروتون في مرسيليا حيث أولئك المذكورين أعلاه استخدموا فكرة المجموعة وحولوها إلى أسلوب مفيد في الإبداع المستقل. بالإضافة إلى كل النماذج الإبداعية الحديثة والتي تبدو بأنها تقوم بعملية تنظيم مدراس الكتابة (انظر إلى القسم المتعلق بطرائق النص الإبداعية أساليب في الحيلة).

فإن تاريخ الكتابة الإبداعية لا يمكن فصله بأي شكل من الأشكال عن كتاب سيغموند فرويد في "تفسير الحلم" فلربما نشأ سوية. فإن استخدام عقد مرحلة الطفولة كمصدر للأفكار والعواطف، ومفهوم تفسير الأحلام الذي تم تأسيسه من قبل كارل غوستاف يونغ أديا بالنتيجة إلى تطور مصيري واندفاع باتجاه جديد تم تأسيسه من قبل كارل غوستاف يونغ، فهذا ما أدى إلى تغيير المحتوى كما في ورشة الكتّاب. فالمدرسة التعبيرية بأسلوبها في المخيلة الأسطورية والمدرسة فوق الاعتيادية (السريالية) بأفكارها الآلية؛ والمدرسة الاقتباسية (التي تقتبس كتاب مختلف مدراس الفن) قد تطورت في إنتاج أساليبها التي تذهب أبعد من الرابطة الحرة التي تغلبت على تفسير النص وفتحت المجال أما أسلوب اللعب بالكلمة وتشذيب اللغة من خلالها ومع الفكر والعاطفة. فلقد قاموا بالتبشير على درجة بالغة الأهمية في تطوير فن الكتابة الإبداعية والتي يمكن تعريفها في النهاية بأبسط العبارات على أنها اللعب بالكتابة والتجربة فيها. فكلمة اللعب تبدو أكثر أهمية مما يمكن أن تبدو عليه للوهلة الأولى.

فنظامنا التعليمي الذي يعتمد على ثلاثية التحفيز والتعليم والمنافسة - بشكل لافت للنظر يشدد على النقد والتفكير المنطقي، علاوة على كون الثالوث العظيم (التحفيز والتعليم والمنافسة) مفيد في مجالات كثيرة للعلم؛ ربما يصبح العدو اللدود للفن لأنه في نهاية المطاف يقيد الفن. ولأن الفنان يبحث عن أساليب لرجوع الازدهار الكبير للفن، فالفنان يكافح لكي يبقى صافي الذهن وبريئاً وبعيداً عن التساؤل حول كم عدد المهارات أو كم هو قدر المعرفة التي ينبغي على الفنان اكتسابها. فالأصح في هذا الأسلوب هو النظر في هذه الأمور، لقد طرح كيث جونستون تساؤلاً: هل يمكن اعتبار الأولاد كباراً غير بالغين أم أن الكبار أطفالاً مكبوتين؟

فالتفكير الإبداعي هي التفكير الطفولي بحد ذاته، لأن التفكير الطفولي يحب الاستكشاف، فإن يكتشف ويستمتع في هذا الشعور فثلاثية الإبداع تصبح: الاستكشاف والاكتشاف والاستمتاع - في مجال التحضير والتعلم والتنافس. أما بالنسبة لفن صناعة السينما وكتابة النص السينمائي فإن العودة لعالم الطفولة لأمر جميل للغاية لأنه ليس مجرد أشياء مكرسة من أجل التحقق بل هو أمر أساسي.

خصوصيات الطريقة السمع بصرية لرواية القصة:

فبالنظر تاريخياً إلى عصر التنوير الهادئ في الفنون أما ما يدعى بالتعايش بين الفنون، فهي نقطة وضعت قيد النقاش منذ فترة طويلة من الزمن قبل نشوء نمط فني جديد للسينما والذي طرح من جديد لتدعيم العلاقة بين فنون السرد الروائي والأدب والفنون الأخرى في كل من النظرية والتطبيق. فالسرد الروائي السمع بصري يتطلب بعض العوامل المتميزة التي تؤدي إلى هذا النهوض نتيجة لاحتمالات استخدام الصور والصوت والموسيقى كما في عملية القيام بتحريرها (المونتاج) في طرق مختلفة لابتكار معاني مختلفة فجميع هذه العوامل المتميزة هي مفاهيم أساسية في السرد الروائي السمع بصري حيث تشكل الفارق بين الكتابة الإبداعية على وجه العموم وكتابة النص السينمائي على وجه الخصوص. فمنذ المرور بالمفاهيم الأساسية في منهاج هذا الكتاب وفي مصطلحاته النظرية الأساسية في قسم الكتابة الإبداعية للنص السينمائي في سياق النظريات المتميزة للدراما وكتابة النص السينمائي كمراجعة صغيرة؛ فهنا سأقيد نفسي بمزيد من الاهتمام في السياق العام للنص.

فأول كل شيء هو العوامل المتميزة للسرد السمع بصري، ومما يستلزم الإشارة، إلى أن كاتب النص السينمائي ليس بمقدوره كتابة أي شيء ويكون

الذي يمكن نقله إلى الشاشة إما عن طريق الصورة أو عن طريق الصوت. فمن استخدام الكلمة في سياق نفاذ الصوت أو شيء ما يختلف في استعمال الصوت أو ربما في الاحتمال الوحيد الممكن والذي سنتكلم عنه بمزيد من التفاصيل (انظر إلى فصل أسلوب الفشل: الشجاعة بالشعور بالفشل وقوانين الكمية) فمن الواجب هنا الإشارة بشكل كافٍ إلى أن هذه الطريقة باستعمال اللغة تتضمن العلاقة بين الصورة والصوت، ولكن الصوت وانقطاعه يمكن أن يربط الشيء المؤثر للصورة كونها مرئيةً مع أمر آخر، لأنه من الممكن أن ينجم نتيجة هذه الأطروحات المعنى البديل عنه.

فهنالك وجهات نظر مختلفة للنص السينمائي حول كيفية مقدرة كاتب النص السينمائي في وصف الصورة والصوت ووجهات النظر المختلفة بما يتعلق بحجم الإرشادات إلى المخرج والممثلين أو على سبيل المثال إلى الشيء الذي يشير إلى الماضي أو إلى قطعة موسيقية محددة، فهذا ما هو مسموح به. فمزيد من التفاصيل الكبيرة للوصف والمزيد من وضوح الرؤيا لكاتب النص السينمائي، حيث يبقى الحيز الأصغر للمبدعين الذين يقومون بتفسير النص والذين أبقوا على تعاونهم الضمني مع المخرج. فعلى الرغم من النقاش حول ليونة النص السينمائي والذي هو مستقل بحد ذاته بشكله الأدبي فهو رأي جدير بالاهتمام بما يتعلق بالظهور على الشاشة، فلقد أصبح هذا الرأي واضح المعالم كنوع من عمل جديد للفن - كالعمل مع ثنائي إبداعي أو ربما حتى مع مجموعة من المبدعين. فلذلك يمكن للمرء أن يختم بأنه يتحتم على كاتب النص السينمائي أن يترك المجال لتفسير إبداعي واسع حقيقي. في مجالات وصف الصورة والصوت والأساليب والمعاني والقيام بتفسيرها لكونها ذات أهمية في حال ما استطاعت التأثير على الكتابة السينمائية - فأفضل ما في النص السينمائي هو تأثيره المتنامي الكبير.

في هذه النقطة فإن قوة الصوت والصورة يدلان على أمر هام ثان؛ فهنالك عبارة شهيرة تقول "الزيادة في الشيء كالنقصان فيه" وهذا بالتأكيد اقتباس صغير وعام من الحكمة؛ وهذا ما سنتحدث عنه لاحقاً. فالكتابة تعني اتخاذ القرارات والشيء الأكثر أهمية لهذه القرارات يكمن في التحديات التي يواجهها كاتب النص السينمائي على المدى البعيد فما الذي يمكن وضعه على الشاشة وما الذي يمكن تركه مثل البداية من مشاهد سيقوم باختيارها والتي تتعامل مع الوقت والترتيب الزمني والذي سيستعملها في سرده الروائي حتى اللحظة التي يقرر فيها البدء أو الانتهاء من المشهد. هذه التفاصيل يستعملها لشيء يبدو حاسماً تماماً؛ فما الذي يريد التركيز عليه وما الذي يريد قوله من خلال الحوار، فمعظم هذه الأفكار والتدريبات الهامة لكتابة النص السينمائي الإبداعية تتعلق بجعل الصورة جلية بالنسبة للأحداث والعواطف. فالمفهوم التقليدي من وراء هذا الأمر يكمن في حذف كل شيء سيتم افتقاده في عملية رواية القصة، فما نريده بحق هنا هو رواية القصة كما هو متعارف عليه، وهذا ليس بالأمر الهين.

"فالنقصان هو كالزيادة" هذه المقولة تعود للحوار. فمعادلة:

(D – 1/3 3D) هي ليست المعادلة الوحيدة التي يمكن فهمها كطريقة لأن الجواب أقل من /١/ إلى /٣/ فأصبحت ثلاثية الأبعاد. من خلال تزويد النص بالمشاهد المكثفة سنتعلم الكثير حول الحوار. فهو على سبيل المثال أمر محرج حقاً، فكيف قام الإسبارطيون بالعمل الملائم على استخدام الكلمة من خلال القيام بعملية مسح شاملة، فإذا كان كاتب النص السينمائي قد أشار بشكل واضح إلى الهدف إلى الوضعية للشخصيات (انظر إلى المزيد في الفصل القادم).

فالفكرة الأساسية في كل هذه النقاشات تتعلق بالبيانات الرسمية حول المجتمع الإبداعي لمخرجي الفيلم منذ بدء تاريخ السينما الذي كان ومازال

يعتمد على الصوت والصورة والذي يتعلق بالسرد الروائي السمع بصري، فهنا المثال الفعلي النافذ اليوم مازال بياناً رسمياً مكتوباً "Dogma Manifesto" الذي يخص مجموعة من مخرجي الأفلام، فالأقرب إلى هذا المثال المخرج السينمائي الدانمركي المتألق لارس فون ترير والذي امتنع عن استعمال عدة أشياء كالإضاءة الاصطناعية والموسيقى. فالهدف هو التركيز على الجزء المهم، فهذا الأمر يتعلق بالقصة والشخصيات. وفي حالة أفلام الدوكما فإن العبارة المتناقضة "النقصان فهو الزيادة" التي تظهر مجدداً قيمتها الحقيقية .

أساليب كتابة النص السينمائي الإبداعية

أسلوب وقواعد اللعبة :

هذه الأساليب والتدريبات كما قلنا سابقاً تمثل نتيجة من التجارب مع إعادة البحث والتجربة في فروع علمية وفنية مختلفة. فللشعراء والكتاب على وجه العموم والعلماء والفلاسفة والأطباء النفسيون والمعالجون والصحفيون والمدراء كلهم قد قاموا بتطوير أساليبهم في الكتابة الإبداعية. فالاختيار في هذا الكتاب محدود بالنسبة لهذه الأساليب والتدريبات والتي هي مفيدة للفنان المتخصص بكتابة النص السينمائي. فطريقة كتابة النص السينمائي الإبداعية كما هي الحال في الكتابة الإبداعية عموماً، ليس بالضرورة أن تفرض إيجاد مجموعة جديدة للعمل. هنا، فمعظم هذه التدريبات والأساليب تقترح أنه من الممكن استعمالها بشكل فردي دون الرجوع إلى مصدر هذه المجموعة بالقدر الممكن. وعلاوة على ذلك فإن أية نسبة مساهمة في هذا السياق لمجموعة العمل المنهجية هي ضرورة ملحة.

فالمساهمون في المجموعة السابعة والأربعون(أنشئت من قبل الكاتب هانس ورنر ريتشلرد من عام /١٩٤٧/ إلى عام /١٩٦٧/ فالمساهمون في اجتماع كتّاب

اللغة الألمانية تم إعطائهم اسم المجموعة /٤٧/) والمعروفة جيداً على سبيل المثال تتقابل بشكل منظم للعمل لإعادة قراءة النصوص ونقدها كل على حدا.

لذلك ينبغي على الكاتب أو الكاتبة قراءة نسخته أو نسختها، وهذا بالظاهر يختلف مع الكتابة الإبداعية للنص السينمائي، فغالباً ما يعمل أحدنا على هذه المشاهد وحينما يتم تقديم هذه الأجزاء فإن الكاتب المحترم سيقوم بتوزيع الأجزاء من هذه الكراسات للمشتركين الآخرين (المشاركين بالدراسة) وسيقومون بانتقاء أحد هؤلاء الأشخاص لقراءة الجزء الحركي بشكل معدل حيث يقرر من الذي سيقوم بالقراءة كصوت للراوي، وإذا كانت هذه النسخة قد كتبت كنثر فيكون هذا النوع من المساهمات (الكتابات) بالتحديد مؤثراً بسبب مقدرة الكاتب على ضمان بعض المسافة لكتابته في الوقت الذي عليه القيام بالإصغاء ومشاهدة ما إذا كان النص مقروء بدقة متناهية: فأعمال الممثلين من الممكن أن تتحول بشكل ملح إلى بنية غير اعتيادية أو جعلها طويلة لا تلاءم على الإطلاق الحوار الذي تم التكلم به.

هناك أسلوب آخر يفترض أنه على المجموعة الارتجال في مناقشة كيفية كتابة الفصل فهذه العملية أصبحت أكثر أهمية مما مضى، ولكن ما هو الشيء الذي نتحدث عنه بالتحديد، خصوصاً في هذا السياق؟

فأرسطو شرح في كتابه (الشعراء) "Poetics 1455a,32" أن:

هناك نوعان من البشر يشتركان بمخيلة خصبة ملائمة للإبداع الشعري: الأشخاص الأذكياء والأشخاص الملائمون الذين يمتلكون مقدرة نادرة للوصول إلى وضع شخص آخر مميز وهم بوضعية لإظهار الحالة المأساوية (التراجيدية) التي هي بشكل ما خالية من العوائق كما في الوضعية الجنونية التي بسببها يفقدون السيطرة على ضمائرهم وبشكل حدسي يتواصلون مع وضع غيرهم، وفي الحقيقة فإن رغباتهم، (وهذا بالتأكيد مصدره الاتجاه الأفلاطوني للإبداع الشعري).

فهؤلاء بطبيعتهم لهم أسلوبهم الخاص الذي قام بإبداع الشعر وجعله بعيداً عن الارتجال، ولتطوير وفهم هذا المعنى (الارتجال) بشكل تدريجي (انظر إلى كتاب أرسطو الشعراء)، "فهؤلاء الذين يتمتعون بأسلوب خاص" يعتبرون بالنسبة لأرسطو "أشخاص أذكياء" لأنهم ينتمون إلى الأسلوب الأول الذي تم وصفه. ففي الوقت ذاته أعتبر أرسطو الارتجال بأنه فقدان السيطرة المنطقية، وعلى الرغم من ذلك، فإنه من الواضح في هذه الحالات بشكل جزئي تناقض هذه الحالات مع نفسها، لذلك يقترح أرسطو بأن الفن يجب تعلمه كأي مجال آخر وتقديم مصطلح"الارتجال" على أنه من العناصر المهمة في الشعر.

فالارتجال، بشكل خاص هو أسلوب بنيوي يعمل على إثراء الإبداع في النص - حيث لعب دوراً هاماً في الموسيقى والرقص إضافة إلى الفنون الأدائية(التمثيلية) منذ فترة طويلة من الزمن: منذ نشوء فن الملهاة (الكوميديا) "Commedia dell, Arte" لأن أحداث المسرح الراهن. فالارتجال بشكل جزئي يلعب دوراً مهماً في أسلوب المبدع المسرحي الروسي ستانسلافسكي، والذي أصبح من أساسيات طريقة (لي ستراسبرغ) كما هو الحال بالنسبة كيث جونستون وهو عضو في اتحاد كتاب الإنكليز ولاحقاً بالمجموعة المسرحية التي يطلق عليها اسم آلية المسرح الذي عمل منذ عقد الستينات على دمج نمط الارتجال في الفن الرفيع ومن خلال الأشياء الأخرى التي قام باكتشاف كيفية استعمالها كأسلوب في الكتابة.

فاستخدام طريقة كتابة النص السينمائي الإبداعية كما تم تقديمها هنا تشير إلى أن المشاركين بأداء مشهد معين في أسلوب الارتجال الذي ينبغي على الكاتب تخيله قبل أن يقوم بالكتابة هنا. أما في الفصول اللاحقة فقد قمت بالإشارة في بعض المشاهد الارتجالية ضمن أوراقي البحثية إلى تلك الأعمال. فكاتب النص السينمائي سيحدد "شخصيات الممثلين" ووصف

الشخصية الأكثر أهمية (البطل) كما هو الهدف في المشهد، (فإذا لم يستطع الكاتب الوصول إلى هدفه فهذا يدل على أن المعلومات مهمة) حيث سيعمل على انتقاء أدوار الشخصيات في بداية ونهاية كل مشهد، وبالإضافة إلى ذلك إلى مقدمة المشهد. فهذا يعني بأنه قبل أن نقوم بعملية التنبؤ سنعمل على الإجابة على هذه الأسئلة بغض النظر عن الشخصية والحركة.

فالارتجال كما تقول جوهانستون هو مثل "الرجوع إلى الوراء حيث تعرف من أنت وما الذي حدث لك ولكن ليس بمقدورك أن ترى إلى أين أنت ذاهب". فإذا كان أحد هؤلاء الممثلين لا يعرف شيئاً (فالسبب أن ذلك الممثل أو تلك الممثلة على سبيل المثال لديهم النية لتلقي هذه المعلومات في أسلوب دراسة المشهد)، لذلك ينبغي عليه أو عليها مغادرة هذه الغرفة حينما تكون هذه المعلومات قد تم إعطاؤها لممثلين آخرين، فمنذ هذه اللحظة يبقى شيء وحيد وهو: المتعة. فالنتيجة في أية قضية تبقى مثيرة للإعجاب وغالباً ما تكون مفاجئةً حتى بالنسبة لكاتب النص السينمائي الذي قد زودنا بالشخصيات ومقدمة المشهد وعلاقات الشخصيات مع بعضها والتي هي قائمة على الاحترام المتبادل فيما بينها، وكما في العوامل الأخرى كالسرد الروائي والذي غالباً ما تطور إلى شيء مختلف عما يمتلكه الكاتب في ذهنه وبالتالي سيقوم بعد ذلك بالقراءة بصوت مرتفع. فمن أجل هذا العمل من المهم أنه لا أحد سوى الكاتب يعرف ما الذي تم كتابته مسبقاً.

فهنالك مجموعة أخرى من القواعد تتعلق بما أطلق عليه اسم "اللعب بالجناس الأدبي أو لعبة التعجب" - فهذا الطريقة تتطابق بأسلوبها مع ما أُطلقُ عليه أسم "نظام التساؤلين" والذي سأورده بالتفصيل لاحقاً. وهو السؤال الجدلي حول المشهد أو النص، (وهو الأسلوب الأكثر تأثيراً على وجه الخصوص حينما يتم استخدامه في ذروه القصة)، لأنه يعتمد على الطريقة السقراطية المتعارف عليها. وكما ورد في تلك الطريقة: إذا كانت لعبة

التعجب قد تم اللعب بها على الوجه الملائم، فإن كاتب النص السينمائي سيكتشف من تلقاء نفسه الإجابة. هذا الإجراء من المؤكد أنه مكثف ويستوجب كمية محدودة من التجربة كجزء من الشخص الذي يقوم بتنسيق الاستجواب أو الذي يقوم بعملية الاستجواب فعلياً. فحينما أشار أفلاطون "الطريق الطويل" والذي حدد فيه بأنه "جهد طويل وعظيم" كأن يتحدث عن الرحلة أو النزهة في كتاب (الشعراء) لأرسطو(الطبعة ٥٣٢ صفحة ٣) والذي يتحدث عن جدلية الكلام.

فالشريك الذي يقوم بالجدال في نقاشه يحجم عن جدالاته في هذا المنهاج بسبب النقاشات مع الكاتب ولكنه في الوقت ذاته يقوم باستعمالها، وبالنسبة لهذه الخبرة الواسعة فهو يمتلك كل ما يتعلق بالروح والمادة.

بالنسبة لهذا الجدال هناك اعتراض وحيد؛ حيث يقوم الكاتب بالتحري الذي لا غنى عنه، فعملية الإقناع مثل أداء القسم الديني ليقتنع الشخص بأن هذه الأشياء قيمة له فقط إذا كانت الشروط أخلاقية ومعرفية وتم الأخذ بها في الوقت الحاضر. فعلى الرغم من مجادلة الشريك في الجدال والذي من الممكن أن يدرك الحل لهذه المشكلة التي غالباً ما تكون غير ناجحة إذا لم يستطع الكاتب اكتشاف حل لها بمفرده.

ففي أسلوب جدلية التقارب مع النص ضمن المجموعة؛ فالمساهمون بالكتابة سيقومون بطرح تساؤلات على الكاتب حول نفسيه وحوافز الشخصيات، وكنتيجة لذلك فإن أية فجوات ستكون غير معروفة في القصة، فالمشهد أو النص السينمائي سيظهر قبل أن نأتي إلى هذه الأسئلة، ومعظم ما أريد معرفته من المستمعين هو كيف بإمكانهم تلخيص القصة بجملة واحدة. فمثل هذا الطلب غالباً ما تتطلب الإجابة عليه من الكاتب، وكل كاتب سيعرف كم من الصعوبة التي يبدو عليها هذا التدريب. في هذه الحال ينبغي على الكاتب أن يكتسب خبرة حول كيفية قيام جمهوره الأول في تلخيص (إيجاز) قصته هذه في جملة واحدة. لأن هذه الحالة كثيراً ما تأتي و تُوضح عن

طريق عملية الإحراج. أما التأكيد والتفسير للأشياء المسموعة والمقروءة فهناك استحالة لربط هذه الأشياء بالقصة في جملة واحدة، لان الثغرات تبدو جلية في الحبكة وفي التشويق على وجه الخصوص، فالمشاكل تبدو جلية ومفهومة بسهولة، فالهدف من هذا النوع من التلخيص كما هي الحال في التساؤل المتبع بالنسبة للكاتب هو لتقدير المجال الذي يلتزم به على الورق، فما الذي كان يمتلكه في ذهنه وروحه. وعلى العموم فإن الإجابة تكون "صغيرة جداً" وخصوصاً إذا ما كانت المسودة الأولى للقصة أو للمشهد المسرحي.

وأخيراً وليس آخراً فإن هذه الطريقة تساعدنا على إيجاد الشيء الذي أثار أهمية عواطف وعقول مشاهدينا وما السبب من وراء ذلك.

إن عملية نقل عواطفنا وأفكارنا على الورقة هو لأمر معقد للغاية في أي نمط من أنماط الكتابة، وحتى أكثر من ذلك في كتابة النصوص السينمائية حيث قوة الصورة و تحريرها (مونتاج) يكونان حاسمين وغالباً ما يؤديان في بعض الأحيان على العكس تماماً من هذه النوايا. مثل القراءة والتمحيص ومناقشة الفكرة الرئيسية أو النقد المكتوب للسرد الروائي السمع بصري والذي يجعلها ممكنة لاختبارها ضمن المجال حيث هدفنا الرئيسي يكمن في القلب الذي يسيطر على القصة، وبالتعاون الوثيق مع المادة ذات الأهمية الكبيرة من خلال هذا النوع من العملية الإبداعية. ففي العمل الإبداعي نحن بحاجة إلى بعضنا بعضاً، لأنه وبشكل جلي ففن السينما يبدو شبيهاً للعبة كرة القدم فلا يهم من قام بإحراز الهدف لأن المهم أن يربح الفريق، وفي هذه الحالة ليس المهم من يكون الأفضل أكثر من الآخرين فالذي يتعلم بشكل أسرع هو الذي يكون مؤهلاً بشكل أفضل، فالرابح هو الشخص الذي يقدم الأداء الأفضل لفريقه من اجل أن يربح الفريق المباراة.

لذلك فالعملية الإبداعية لا تحمل شهادة (رخصة) في المنهاج النظري أو النقدي، لأن النقد يورد الخوف، ثم فإن الخوف يولد التوتر، والتوتر بدوره يجعل الإبداع عقيماً. "فحينما تبدأ المخيلة دع كل الأبواب مفتوحة" هذا ما قاله شيلر، وعلاوة على ذلك فإن (النقد السلبي كما في كونه غير بنيوي ،لأن النقد البنيوي والذي يبدو نوعاً ما مفهوماً متناقضاً) يوصد الأبواب من جديد.

وهذا لا يعني بالضرورة بأن كاتب النص السينمائي لن يخوض في مجال النقد أو انه لا ينبغي عليه أن يتعلم التعامل مع النقد، بل عليه القبول بهذه العناصر التي قد تكون مفيدة له. فكاتب النص السينمائي هو الوحيد من بين جميع الكتاب الذي يرسم النقد المحرج للغاية من عدة اتجاهات ليضيف التحليل غير المنظم للسرد الروائي والمشاكل الدرامية في تدفق الكتابة الدرامية، فجميع هذه التفسيرات لا تؤدي إلى الحلول ذاتها، فإذا كنت على وشك وضع عشرة كتّاب نصوص سينمائية أو كتاب دراميين في غرفة واحدة فربما يتوافقون على تحديد المشكلة ومعرفة أين تكمن، ولكن يمكن التكهن بوجود حلول متقدمة كما هي الحال في عدد الأشخاص في هذه الغرفة الواحدة. فالنصيحة الهامة والأكثر مساعدة هي بأنني لم أتواصل في زمن مضى مع فرانك دانيال، الذي كان في تدريسه يقول بان الشيء الأكثر أهمية للنقد ليس بالضرورة أن يكون الحل، بل المكان بالقصة حيث يتم التركيز على النقد، فلماذا تنصح سيدجر مثل فرانك دانيال بأن هناك حل صحيح ووحيد لكل كاتب نص سينمائي؛ وهو التقاطع الجدلي مع النص والذي أشير إليه هنا: فهذا الأمر على وجه التحديد، ونظراً لهوية وإشكالية الأماكن، يعمل على إيجاد الحل الصحيح والوحيد، والذي ينطبق على كل كاتب متخصص يستطيع أن معرفتها بنفسه.

فأحياناً فإن المنتج والمخرج والكاتب الدرامي(دراما تورج)، أو حتى الكاتب المساهم الذي يدخل بعملية التطوير المتقدم للسيناريو سيجد نفسه مدافعاً

عن النص الذي لم يكتبه. اللعبة المؤثرة التي يتم اللعب بها في كتابة النص السينمائي الإبداعية تكمن في الدفاع عن النص المجهول الهوية والاستجابة للتساؤلات التي يتم طرحها في مقدمة رأسك (ذهنك) أو اللحاق بغرائزك؛ على المدى المحدود فهذه اللعبة تشبه قيام الكاتب بلعب دور المحامي مما يودي إلى اقتراحات مفيدة.

في منهاج هذا الكتاب سنتعرف على مصطلحات في التأليف الدرامي من حين لآخر، والتي سأقوم بتحليلها بانتظام، كما سنقوم بالإشارة إلى عدة نظريات معاصرة لكتابة النص السينمائي. كقراءة النصوص السينمائية أو دراسة الأفلام التي ستثبت فعاليتها بشكل مفيد ضمن هذه الأجزاء. فحينما نعمل على ذلك فإننا سنركز على الانفعالات العاطفية والمعلومات التي نتلقاها من الجمهور أو عندما نكون جزءاً من الجمهور، كما هي الحال في مجموعتي المستعدة لسماع الأدلة على إدانتي الصريحة لما نقوله "حول مشاهدتنا للأفلام كما لو أننا من كتبها"، ففي عملية الكتابة فإن الأمر يتطلب استخدام الشقين الأيمن والأيسر من الدماغ.

وقبل أن نتقدم فانه من الأهمية لنا أن نقدم القاعدة النظرية لكتابة النص السينمائي الإبداعية والبنية العاطفية: وخصوصاُ إذا كان الوضع الأخير للنص هو ضمن الإطار الغالب من نظريات الأدائية للدراما وكتابة النصوص السينمائية، وكذلك من خلال المساهمة في الصراع القديم بين الشعر والفلسفة والذي بدأ منذ عصر أفلاطون وأرسطو؟ خاصة منذ أن كانا في تناقض دائم، ولأنه بسبب كون بنية هذا الكتاب نظرية جداً، لذلك اخترت أن أرى فيه ما قبل بداية العمل.

إن أمثلة التحليلات التي ذكرت أعلاه كما في المعلومات النظرية تعمل كحبكة فرعية في بنية المشاهد (الفصول) الثلاثة لهذا الكتاب، فالفصول الثلاثة تتضمن الأقسام التالية:

البداية والمتن (المنتصف) والنهاية: الفصل الأول يتعامل مع الأساليب والثاني يتعامل مع أساليب الكتابة الإبداعية للنص السينمائي، أما الفصل الثالث فيتعامل مع تطبيق هذه الأساليب في الكتابة الإبداعية للنص السينمائي بأسره على الفلم الروائي الطويل وعلاقته بأسلوب المراجعة. فهناك تطور بطيء في نظرية البنية العاطفية لهذا الكتاب برمته والتي نجد ذروتها في الفصل الثالث.

فمصطلح "الأسلوب" يرمز بشكل أساسي إلى اتجاه عقلاني محدد، الذي نحن بأمس الحاجة إليه للأخذ بعين الاعتبار التدريبات المحددة للعمل بشكل صحيح بحيث يقوم منطق الـــ(أنا) لدينا بتحريضنا على الريبة. وخير مثال على ذلك هو أسلوب الحد من المسؤولية من خلال الإعلان عن عدم مسؤوليتنا على الإطلاق على المحتوى الخيالي الذي نمتلكه.

فلا ينبغي أن ننسى تلك القصص التي نقوم بروايتها في هذه المرحلة، فهي ليست أكثر من مجرد نسخة، فطريقة الكتابة الإبداعية للنص السينمائي تفترض بأنه يجب علينا التعامل بشكل مباشر مع السرد الروائي السمع بصري ومع الكتابة الفصلية بينما سيكون هدفنا الرئيسي على الدوام هو القيام بمراجعتها من خلال المسودة الأخيرة. فالنقطة الأولى هي المضي قدماً في مراجعة بعيدة المدى والتي غالباً ما تقع في النقاش. لكون الهدف من هذا العمل هو الحصول على الأساليب من اجل مراجعات مطلوبة منظمة لأننا سنتعلم هذه القواعد عن طريق كسرها أو اختراقها، بعد ذلك سنقوم بمناقشة أسلوب المراجعة في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

لان لكل واحد منا هويته الإبداعية الخاصة. لأنها على وجه الخصوص غير واقعية ومن المتوقع اكتشافها وتطويرها في مدة زمنية قصيرة وضمن إطار المنهاج أو من خلال إتمام مجموعة من التدريبات - ولكن دون البدء بها، لذلك فإنه من الأهمية بأن نسجل ونهتم بالملاحظات حينما نحاول جاهدين

حل التدريبات المقترحة، فسنتمكن بهذه الطريقة أن نميز أية تدريبات تبدو سهلة بالنسبة إلينا وأي نوع منها يبدو معقداً وأي نوع منها نستمتع به وأي منها يمكن له أن يثير اهتمامنا بكل معنى الكلمة، فبذلك نتمكن من خلق جو ممتع لهذه الطريقة نستطيع من خلالها مناقشة واكتشاف أفكارنا الشخصية وأنماطنا الفنية.

وبالنهاية أريد أن أؤكد على أن هذا الأمر يعتبر بالنسبة لي من العناصر الأكثر أهمية في الموضوع المتعلق بكتابة النص السينمائي الإبداعية والذي هو مرح وذلك من خلال عملية الإمتاع في هذا المرح؛ وهذا هو الشيء بالمعنى التقليدي للكلمة، فالعمل على خلق الجو المرح أو الطريقة المرحة ليس دائماً بالأمر السهل، لأن السبب يكمن حول الفكرة التي يجب أن تكون - من خلال العملية التعليمية - موجودة في الدماغ، فهناك شعور ما يبدو أنه شعور بالحزن، وهو الشعور الأكثر صعوبة الذي لا يمكن التغلب عليه في النهاية، فقد كتب فريدريك شيلر: "الرجل يقوم بدوره فقط إذا كان رجلاً بالمعنى الواقعي والحقيقي للكلمة، ويكون رجلاً فقط في شعوره الحقيقي للكلمة حين يقوم بتأدية دوره".

ما قبل البداية بالعمل:

القواعد النظرية

للكتابة الإبداعية للنص السينمائي

الكتابة الإبداعية للنص السينمائي بما يتعلق بسياق النظريات المتميزة للدراما وكتابة النص السينمائي - في مراجعة صغيرة

لقد كان أرسطو الشخص الأول الذي جعل من الدراما مادة استثنائية بفرضه الخطاب الداخلي عليه، في كتابه (الشعراء). فبالنسبة إليه فالمسرح وعلى وجه الخصوص المأساة (التراجيدي) لا يتعلق بأي أحد على الإطلاق بل يعتبر وضعه الأكثر أهمية من بين الأنماط الشعرية، فلذلك فإن نظرية (الشعراء) تعتبر بشكل رئيسي نظرية للمسرح وخاصة في مجالات الأداء (التقليد) الرئيسية والتي أصبحت بدورها القاعدة والمصدر والتي من خلالها ازدهرت نظرية الفنون الشعرية والأدب (انظر القسم التالي أفلاطون وأرسطو) فجميع النظريات بعد عصر النهضة التي تناولت المسرح كما هي الحال في نظرية غوته الذي قام في عام /١٨١٩/ بتعريف المسرح والملحمة واللحن على أنهم ثلاثة أنماط طبيعية للفن الشعري؛ أما كتاب (أساليب المسرح) الذي قام بكتابته فرايتاغ والذي أشار بلا شك في عام /١٨٦٣/ إلى كتاب أرسطو (الشعراء) حيث يقوم أولاً بتمثيل بحث منظم في التراث الإغريقي، وبذلك فإنه يتم النظر إليهم على أنهم ليسوا مجرد بداية أفكار

أوربية أدبية في مجال النقد، فالخصوصية تكمن في هذا الجزء الوصفي والذي تم تأليفه بشكل منظم، والذي ينبغي أن يكون حقاً ضمن اختبار الظواهر الشعرية وليس في سياق الأبحاث الفلسفية كما في النصوص الأفلاطونية (نصوص بوليتشيا اليونانية القديمة)؛ أو(الآيون) أو المسرحية البلاغية التي تتضمن نشاطات الأفكار البشرية كما في كتاب جورجيا (في مديح هيلين) حيث يتم التعامل معها على كونها مستقلة بحد ذاتها عن نشاط الفكر البشري لأنها تشير إلى هذا الموضوع المستقل للبحث الذي يشمله ويتم تنظيمه في مفاهيم مركبة وضمن عملية التشخيص التي تحددها. فنص كتاب (الشعراء) يبقى محتفظاً بمعناه أو حتى بمقدمة نظرية الفن المسرحي غير الأرسطوي وتدريبات برتولد بريخت (والذي سنعود إليه لاحقاً وخاصة في فصل العمل مع نفسية الجمهور).

لذلك فإنه ليس من الأمر المذهل بأن المؤلف هو الأكثر شهرة في مجال أدب كتابة النص السينمائي، فربما يكون الكاتب الأمريكي سيد فيلد هو الأشهر في هذا المجال، حيث قام بالاعتماد في نموذجه على كتاب (الشعراء)، وأولاً وفي مقدمة كل شيء على الأطروحات القائلة بأن كل عمل سردي يجب أن يتألف من بداية ومتن (منتصف) ونهاية، والتي يطلق عليها أسم بنية المشاهد الثلاثة. حيث قام بتقديم نموذجه هذا في كتابه الأول الذي طبع في عام /١٩٧٩/ وفوراً قام بعملية تجليده مثيراً عاصفة من الجدل بين كتاب النصوص (مجموعة المساهمين)الذين ما زالوا يقومون بتمثيل رأي الكتاب بتفريغ قصصهم البنيوية في قالب كلٍ منهم، وهذا بالطبع ينجم عن تشابه مقيد ومكبوت.

فالكاتب الأمريكي روبرت مكاي الذي طبع كتابه (القصة في عشرين سنة لاحقة) بعد قيامه بتدريب العديد من كتاب النصوص السينمائية في حلقاته البحثية في وقت لاحق في جميع أصقاع العالم متهماً "سيد فيلد" بالتقليد. فمكاي

قام بتصميم أسلوبه الخاص كالدمج في بنية المشاهد الثلاثة في خمسة أقسام مع بنية القصة، والذي يتألف من حدث تمهيدي يتبعه تعقيدات للأزمة كالذروة والوضوح النهائي. فهو يقوم على المدى البعيد باتهام مخرجي الأفلام الأوربيين بشكل عام وخاصة الرواد منهم بافتقاد الهيكلية أو النصوص السينمائية لأفلامهم، والجدل بما إذا كانت السينما الأمريكية تحل مكان السينمات الأوربية، لأن هوليوود تحترم قواعد الرواية للقصة والتي يحتاجها رواد السينما بشكل مخفي وملح .

فقد قام جون توربي بالعثور على خطأ بنظرية بنية المشاهد الثلاثة - ففي نسخته عن بنية النمط التقليدي لرواية القصة يقدم سبع عناصر رئيسية: تتعلق بالمشكلة والحاجة والرغبة والخصم والخطة والمعركة والإدراك الذاتي ، بحيث تشكل معادلة جديدة. فهو يضيف اثنان وعشرون خطوة على هذه الخطوات السبعة الأساسية مع نية لخلق رابط يتركز على التشخيص المركزي للفعل ليتم تقرير كل خطوة نحو الأهداف التي يريدها البطل.

وفي تناقض مع البنية الأسطورية للقصة والتي تتألف من اثني عشر خطوة وثمانية نماذج أصلية والتي تعتمد بدورها على الكتاب الأكثر إعجاباً به، فكتاب "رحلة البطل" لمؤلفه العالم بالأجناس البشرية جوزيف كامبل والذي تم تبنيه من قبل كريستوفر فوغلر في الناحية التي تتعلق بكتابة النص السينمائي ضمن كتابه "رحلة الكاتب"الذي طبع عام /١٩٩٢/.

وأخيراً وليس آخراً فإن هذا الإيجاز يجب أن يصمم للجمهور البنية المؤلفة من خمسة مشاهد كما هو شأن كاساشي راتشيد نوغمانوف والذي يعتبر ممثلاً للموجة السوفيتية الجديدة، والذي وصف نمط المشاهد الثلاثة كالتالي: التنظيم والخداع والتعلم والمواجهة والصعوبة. فهذا ما يؤدي إلى كسر قيود التنظيم والخداع واللذين ينتميان للقسم الأول والثاني من المشهد الأول والتعلم والصعوبات في القسمين الأول والثاني من المشهد الثاني

والمواجهة التي تدخل إلى المشهد الثالث، فخمسة مشاهد بنيوية يعتمد عليها أصحاب النظريات في أفكارهم بشكل رئيسي، ففي عمل غوستاف فرايتاغ بكتابه (أسلوب المسرح) قام فرايتاغ بمنح التصاميم التالية المتعلقة بالمشاهد الخمسة: المقدمة وتحديد الهوية والذروة والرجوع والكارثة. فهذه المشاهد الخمسة تتضمن اللحظات المسرحية الثلاثة الأكثر أهمية:

١ - اللحظة التحفيزية

٢ - اللحظة المأساوية

٣ - لحظة التوتر الأخير

- وبعبارات أخرى المعركة والذروة والمأساة فهذه اللحظات على وجه العموم تساهم في نقطة التحول الأولى في الطريقة التي شدد فيها فرايتاغ بأنه:

إن كانت تلك اللحظات قوية جداً فمن الأفضل كتابة الحبكة في ثلاثة مشاهد، وفي هذا الأسلوب يقوم بالرجوع إلى أسلوب أرسطو بالبداية والمتن والنهاية.

وبدون أي معنى أعتبر فرايتاغ المأساة (التراجيديا) الموغلة في القدم كنموذج نهائي لكون الشخصيات غالباً ما يتم تميزها نتيجة للأحداث التي تقع بشكل غير متوقع، هذا لأن الحبكة تغير في الشخصية وبشكل مثالي، فالحبكة تنبثق من كونها ضرورة داخلية للشخصية، فهي حاجة داخلية للشخص كما هي الحال في قدره (مصيره) الذي لا يمكن أن ينحرف عن تدفق الأحداث والتي بدورها تزدهر من شخصياتهم والتي يبدو بأنها معقولة ومنطقية في جميع الأوقات بالنسبة للجمهور حتى وإن تعرضوا للمفاجأة في أدوار غير متوقعة في الحبكة.

فتقسيم القصة إلى ثلاثة أقسام ليست مجرد فكرة غربية في رواية القصة، بل هذه الأقسام الثلاثة تحدث أيضاً في تقاليد المسرح الياباني فالأقسام

الثلاثة دائماً ما تتبع التسلسل الزمني ذاته للمسرح (بعبارات يابانية): (جو) المقدمة و(جا) منتصف المسرحية و (كيو) النهاية "JO, JA, KYU".

فهذه الأنماط البنيوية تتألف من العديد من الخطوات التحليلية والتي نعتبرها أساليب مثيرة للإعجاب والتي يمكن تطبيقها في الفيلم وتحليل النص السينمائي؛ ولكن نادراً ما تسمح بأي مجال للابتكار حيث يتم في النهاية إخفاق (منع) الطريقة الإبداعية من القيام بالكشف عن ذاتها أو حتى من جعلها أكثر تعقيداً، فهناك عمل يبدو مألوفاً أكثر من اللازم من أجل العمل على محاولة الحفاظ على الأنماط المعقدة، لذلك قام سيد فيلد بفصل أهم معلمين في مجال كتابة النص السينمائي وهما ليندا سيدجر وفرانك دانيال واللذان ما زالا يدافعان عن بنية المشاهد الثلاثة البسيطة.

فالكاتب التشيكي فرانك دانيال عميد كلية الفنون السينمائية في جامعة كاليفورنيا الجنوبية في لوس انجلوس والمخرج الفني الأول في معهد (صن دانس) للفيلم، والذي أعتبر بأنه أعظم المدرسين في مجال كتابة النصوص السينمائية بالنسبة - وفي الواقع فإن معظم كتاب النصوص السينمائية المستقلون والناجحون سواء في أوربا أو أمريكا في مجال السينما يعتمدون على نظام (أسلوب) فرانك دانيال حيث يعمل المرء من ضمن هذا الأسلوب بشكل رئيسي مع ثمانية مشاهد في نص الفيلم كما هي الحال أيضاً في فكرته، والتي تكمن في "إرادة الوعي" (الرغبة أو الهدف) والحاجة إلى "اللا وعي". ففي هذه الطريقة فإن الشخص لا يقوم بالتركيز فقط على عملية الإحصاء بالقصة بل أيضاً على مركزها العاطفي، كالقلب والروح في النص السينمائي والتي تترابط مع هذه الأطروحة لدانيال والتي تقول "أنه على المؤلف أن يجد القصة بنفسه وأن يرويها بشكل صحيح وبشكل مفاجئ".

لذلك نجد أن ليندا سيدجر أكدت على المركز العاطفي في النص السينمائي لأنها لم تبدع فقط في الممارسات المهنية كمستشار نصي، بل قامت

أيضا بكتابة معظم الكتب المهمة والمتعلقة بكتابة النص السينمائي(السيناريو)، وبشكل رئيسي فإن ليندا سيدجر ألقت الضوء على المرونة المطلوبة في بنية النص السينمائي: فهي ليست بالقصة التي يجب أن تتناسب مع الشكل المحدد أكثر من الشكل الذي تبنيه وفقاً لاحتياجات القصة. فمن هنا، فإن طريقتها تهدف إلى العمل خارجاً عن شكل العضوية بما يتعلق باحتياجات القصة.

فبعض من قام بوضع نظريات كتابة النص السينمائي كالفرنسي جان كلود كاريير والألمانيان بيتر رابنبالت وداغمر بينكة قاموا بدراسة الأطر النسبية لأشكال السرد الروائي البديل وفي ذلك تم التركيز على ما يدعى بالملحمة العرضية أو النمط غير الأرسطوي للسرد، فنمط القصة السردية الشرقية (أكا) "AKA" المعقدة وغير المتناهية وغير المتقطعة والتي تعزز من عدم انقطاع التحول. فـــ داغمر بينكه تفرق بين مفهوم الملحمة والمفهوم المسرحي(الدرامي) والسرد السينمائي الإيقاعي، وتقدم دليلاً على معظم بُنَّى السرد الروائية لهذه البدائل التي تنتمي لفئة السرد الملحمي ولكنها تتماشى مع استعمال هذه العناصر في البنية المسرحية، ولأن معظم هذه العناصر هي تجارب بحد ذاتها والتي تمزج بين نوعي السرد الروائي فإنه من الأهمية التأكيد على أن داغمر بينكة وكما هي الحال مع بيتر رابنبالت قاموا مسبقاً بالإشارة إلى نظرية بريخت في المسرح الملحمي. وعلاوة على ذلك فإن بريخت بحد ذاته شعر بمفهوم "المسرح الملحمي" والذي أصبح مفهومه ناقصاً بشكل رسمي"Formalistic" أكثر من اللزوم، كما قام أيضا بالاعتراف بالواقع في مسرحه الذي تم استثماره كرقم كبير (قياسي) في الأسلوب المسرحي والأنماط الفصلية وفي التعبير وفي الأساليب أيضاً، فحينها يكمن المركز السطحي والهدف الذي كان يبدو غريباً بسبب عملية استبعاد الجمهور، (وكمعارضة للعمل على كشف الهوية من خلال الشفقة)، وبالنظر إلى هذه الطريقة فإن أصحاب النظريات بينكة و رابنبالت يؤكدان بأنه في هذه الحالات

فإن كتاب النصوص السينمائية الذين يقومون باستخدام بدائل سردية روائية فهم حقاً يستخدمون الفكرة كما أشار إليها فرانك دانيال حيث أنها الأكثر أهمية بالنسبة للمسرح التقليدي.

فبنيتها مازالت تزودنا بشكل رئيسي بالنصوص السينمائية والموجة الجديدة (الموضة) من الأفلام والقصص الفلسفية أو ما يسمى بالأفلام البلاغية، أو حتى الأفلام الأوربية بأصول فنية أخرى كما بعد الحداثة أو الأفلام البديلة الضاربة في القدم، لم تكن هذه الأساليب واضحة في السابق فبواسطة فرانك دانيال ولندا سيدجر أصبح بإمكاننا أن نقترب من هذه الدرجة المفاجئة للفكرة والتي تتعلق بنظام السرد الروائي والتي يكمن خلفها الأنماط البديلة في السرد الروائي والتي تبدو في تعارض مع السرد الروائي للمسرح. فعلى الرغم من ذلك فإن هذين المفكران اللذان قاما بوضع النظريات، قد قاما بالدعاية لأعظم حرية إبداعية لتطوير النص السينمائي وكتابة مسودته الأولى، وإن لم يكن هذا هدفهم الرئيسي لأنهم وجهوا جهودهم لتكون قادرة على تحليل النص السينمائي الذي تم الانتهاء منه وهذا لكونه عملية جدلية متطورة، وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم الكتب المتعلقة بكتابة النص السينمائي تتعامل مع البنية والحبكة وغالباً ما يتم بالكامل تجاهل عنصر الإبداع في القصة. فهذه الفكرة تكون مروعة في هذا التفكير، أما بما يتعلق بكل من السرد التقليدي والاختياري فإنه يعتبر فكرة استثنائية للمرحلة الأولى في طريقة الكتابة الإبداعية للنص السينمائي عندما يتم تمثيلها هنا، حينما يكون التحليل فقط المرحلة الثانية. فالتحليل أصبح بدوره هدفاً تعبيرياً في جعل المراجعة تحدث في الفكرة الرئيسية.

فطريقة كتابة النص السينمائي الإبداعية تستند إلى الشهادة التي أشير إليها لعمل دانيال وسيدجر(وعلى الرغم من الرجوع المتكرر للنظريات المتعددة الأخرى للبنية) ولكن في الوقت ذاته فإنها تستند إلى أساليب

ونظريات فن المسرح كما في نظرية لايوس إغري وكيت جونستون فإن بعض هذه الطرق تعتبر الأكثر تأثيراً في (مجال الارتجال)، حيث قام كيت جونستون بالرجوع إلى الوراء على الأقل في علاقته مع نمط العمل لأحد هؤلاء المفكرين بالقرن العشرين مثل كارل غوستاف يونغ والذي نشكره لمصطلحه "النموذج الأصلي" كما في تفسيره العظيم للأحلام فهو يعتبر الموضوع الأكثر أهمية في التفكير النفسي من قبل يونغ على الأقل بقدر ما يهتم بهذه العملية الإبداعية حول مفهوم اللاوعي الجماعي والذي يمكن مقارنته بمفهوم فرويد حول ما دون الوعي المستقل (المكان حيث الإحتفاظ بالرغبات المكبوتة)، الذي يقوم بخلق عالم جديد بأسره .... كجزء حقيقي وأساسي في حياتنا الشخصية. وكما هو التفكير الواعي في حالة الــ(أنا) حيث تعتبر الأكثر شمولاً لدينا. فقط في مجال اللغة وعند الأشخاص في التجمع اللاواعي والذي رموز نرتبط بها عن طريق أحلامنا. فهو مفهوم البنية بالنسبة لــ يونغ فالتجمع اللاواعي هو الصديق الأفضل والمساعد والناصح لعقلنا الواعي.

أيضاً ففي الوقت ذاته، فإن اللاوعي الجماعي هو الصديق الأفضل الذي يقوم بمساعدة ونصح كل فنان يتعطش إلى الفن بطريقة إبداعية فعلى وجه العموم فهو لا يقوم بفعل شيء بل يحث هؤلاء على اللاوعي الجماعي من أجل جمهورهم وتزويدهم بالرضا والمتعة التي تقوم بإتباع هذه الأمور، وذلك حتى إذا ما كانت قواعد كتابة النصوص السينمائية داخل الفكر أو يتم حفظها عن ظهر قلب، فالطريقة الإبداعية ستبقى معقدة وأحياناً مستحيلة الاستخدام لطالما أنها غير واضحة المعالم فكيف باستطاعة أحدنا أن يفتح المجال أمام اللاوعي عنده باستخدام تلك الفكرة كمدخل إلى التطور فوق الاعتيادي (السيريالي) وكسلسلة من الأساليب كالكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) والتي لا تزدهر على قدر من الأهمية بالنسبة لكتابة النص السينمائي الإبداعي.

فعلى أية حال فإنه من الأهمية القول بأن أطروحة يونغ حول عدم طرح اللاوعي الجماعي في المصدر الرئيسي للإلهام الفني كما في أطروحة التحليل النفسي والتي تثير ردة فعل وتستفز مشاعر "أدورنو" لأن اللاوعي التحفيزي هو ليس الدافع الوحيد من بين العديد من طرق الكتابة الإبداعية الفنية. فعلى النقيض من ذلك فإن فلسفة يونغ قامت بتضمين البصيرة التي يتشارك فيها الوعي واللاوعي حيث كل منهما يقوم بإثراء الآخر فهذا على وجه الخصوص هو الهدف من الكتابة الإبداعية للنص السينمائي.

إن الكتابة في الأسلوب الطبيعي من قبل أستاذ اللغويات غابرييل ريكو الذي أعتمد على التطور لأهمية الخاصة لهذه الطريقة في البحث عن هذا الهدف، على العكس تماماً من طريقة السرد السمع بصرية فربما كان ريكو من اللذين قاموا بالتجريب في حوالي ثلاثين عاماً مع أساليب مختلفة للنهوض بإمكانياتهم الإبداعية أثناء الكتابة وذلك بتحفيز أحد أجزاء الدماغ والذي نادراً ما يستخدم - أساليب كالتجمع والرجوع والارتجال والضغط الشديد والتألق، حيث وجدت هذه الوسائل مكانها هنا وتطورت أبعد من اللازم من أجل الإلمام بالتحديات الخاصة المتعلقة بكتابة النص السينمائي. هذا الشيء نفسه ينطبق على هذه الأساليب المتخصصة والفعالة والتي تم اكتشافها أثناء البحث العلمي المتعلق بالدماغ، هذا الشيء قد تم تطويره من قبل الأطباء والمحليين النفسيين كأمثال جين هيوستون التي قامت بإخراج البحث العلمي للعقل ومؤلفة كتاب "ألعاب العقل وفن تخديره"، وكما هي الحال مع توني بوزان المبدع الثوري في كتاب "خرائط العقل".

فالخطابات الفكرية المعاصرة حول طبيعة الوعي الإنساني نتجت عن أسئلة فلسفية قديمة كونها قد تم تجديدها عن طريق البصائر العلمية الجديدة والتي تقوم بإثراء كلٌ من الكتابة الإبداعية ونظرية النص السينمائي حيث قامت باعتبار الضمير كموضوع مهم ورئيسي في مجال دراسة العلوم

الطبيعية، فالشيء الجديد المثير للاهتمام في هذا المجال من الدراسة هو الضمير الذي يعطينا على الأغلب بصائر بشكل اعتيادي.

هناك تطوران مثيران للاهتمام بشكل خاص بالنسبة لدينا وهما:

١- الجزء الأكبر في البحث العلمي الحالي والذي يؤكد على الطبيعة الأساسية لسرد الضمير: مثل طبيب الأعصاب أنطونيو داماسيو في كتابه "الشعور بما يحصل للجسم والعاطفة وخلق الضمير"، ويؤكد على أن رواية القصص ربما يكمن في عمل الدماغ حيث يتحدث دانيال دينت في كتابه "الضمير يشرح شيئاً مشابهاً"، فإن طريقتنا الأساسية في الحماية الذاتية والسيطرة الذاتية والتعريف الذاتي لا تقوم على نسج الشباك أو بناء السدود ولكن عبر رواية القصص على وجه الخصوص فإن ربط القصة والتحكم بها والتي نقوم بروايتها للآخرين ولأنفسنا والتي تكون مثل "العناكب التي تقوم بنسج شباكها وحيوانات القندس التي تقوم ببناء السدود"، ولذلك نقوم برواية القصص كما يقوم ديفيد لودج بالاختتام في كتابه "الضمير والرواية"، حيث قام بإعطائنا لمحة عن الأعمال الغامضة للعقل الإبداعي .

٢- الحالة التي تقول بأن المنطق لا يحل كل المشاكل التي تقودنا في النهاية إلى "الدور العاطفي" في التحليل الفلسفي وعلم النفس العاطفي وفي علم السينما.

فكما ورد في أطروحة ديفيد بوردويل في فترة الثمانينات: بأن الشخص بإمكانه فهم الفيلم دون رد الفعل العاطفي وبالتالي وبشكل منهجي صريح فإنه من المفضل استبعاد الجزء العاطفي للجمهور في تحليلات الفيلم والذي يعتبر أسطورياً، فعلى الرغم من المزاعم التي تتكرر على الدوام والتي تم العمل بها والتي تقول بأنه ليس هناك أنماط أخرى للفن أنتج بقوة وبمجموعة متنوعة من

العواطف كما تتطلب السينما، فردود الأفعال العاطفية للجمهور قد أصبحت في الآونة الأخيرة فكرة مركزية بما يتعلق بتطور نظرية الفيلم، فالنقاشات بشأن الماضي منذ عدة سنوات قد أنتجت مجموعة كاملة من النماذج النظرية للعلاقة مع التفاعل العاطفي - والذي تم فهمه هنا على أنه مجال للإدراك والتأثير والعاطفة وبالنسبة للفيلم - فهذا يعني بأن الدور اللفظي أو ربما حتى النقلة النموذجية من الممكن أن تقودنا بشكل حيوي إلى تجنب سبل التحقق، وحسب مدرسة العالم النفسي جاك لاكان في النقد الأدبي فالفائدة الجديدة في العواطف تضع نظرية التحليل النفسي للفيلم في المؤخرة بشكل جزئي. إذاً فالسياق المحدد للمحور العاطفي من الممكن تحديده بسهولة بينما نظرية الإشارات على وجه العموم ترى أن الصور المتحركة مثل خطاب أو نص، وأما النمط العاطفي فيقوم بافتراض أن الفيلم يعتبر على الأغلب كحدث مهم.

لذلك؛ فقد تم ملاحظة الطريقتان في النقاش: إن المزيد من الجمالية الفلسفية إلى حد كبير تميل إلى التحليل النفسي غير المادي في فترة السبعينات والمزيد من طريقة التحليل النفسي المعرفي والتي انبثقت عن نظرية الفيلم المعرفي في فترة الثمانينات، وبحسب للطريقة الأولى بالنسبة لواضعي نظريات الفيلم؛ فإن التعامل مع العاطفة يعني استشعار التصميم في تجربة الفيلم، حيث تم تجنب الرأي المعبر لهذا السبب (السببية)، وبينما لا يمكن فهم العاطفة على أنها مناقضة للسبب كما في أي شيء آخر، والذي يمهد لهذا السبب. بالنسبة لأصحاب النظريات المعرفية مثل نويل كارول وموري سميث أو حتى إد تان فهم بشكل عقلاني وعاطفي مرتبطان سوية بشكل عضوي - فقد تم تنظيم الحالة البصرية (الأسلوب البصري) من قبل أنطونيو داماسيو جنباً إلى جنب مع علماء النفس مثل نيخو فريدا وجوزيف ليدوكس أو الفلاسفة

كما هي الحال مع رونالد دي سوسا. واللذين وضعوا النظريات من النمط الثاني حيث قاموا بافتراض أن السبب بدون العاطفة أعمى على العموم بالنسبة للطريقتين لأنهم يدفعون بإطار العمل الضيق لنظرية الفيلم السابقة لأنها تتجاوز حدود العاطفة.

ومع ذلك فما هي العاطفة؟ فنحن نمتلك التعريف الأكثر وضوحاً - والذي يبدوا بأنه ملائم لي كخبيرة سينمائية - فقد حاول مايكل فوكلت أن يضيف تأثيراً على الصور المتسلسلة؛ لدوان ميكالز حيث قام بإظهار كمية اقتراح العواطف والفكر بالنسبة للمناداة المتكررة للعاطفة وهي الحركة التي تقوم بتحريك الروح، حيث تنتشر بشكل عفوي روح إلى أخرى.

أما بالنسبة للطريقة التي أقوم بتقديمها هنا فستبقى كـــ"عمل متقدم" فقط بالكتابة الإبداعية على وجه العموم وبشكل دائم فإن التطور من وجهة واحدة يكون بسبب التطورات التقنية المستمرة في المجال السمع بصري من جهة، ومن جهة أخرى بسبب الإبداع؛ أي الخبرات في مجال السرد الروائي بكتابة النص السينمائي في مجال تطوير طريقة كتابة النص السينمائي الإبداعية وكما هي الحال في نظرية البنية العاطفية التي تعتبر طريقة ملائمة في التحليل - لذلك فقد ركزت جل اهتمامي على الرمز الذي يشير إليه النص السينمائي إلى الضمير والعاطفة وإلى العقول التي تمتلك الوعي واللاوعي لكتّاب النصوص السينمائية المبدعين واللذين يقومون بأداء عملهم في طريقة تحليل البنية العاطفية التي تقوم بوصف طبيعة هذه الطرق. فالنظرية والطريقة التي سنقوم بالتعرف عليهما هنا واللتان تقدمان رؤية على أنهم مثل أطفال عصرهم، وبوجه الخصوص أيضاً على أنهما حلان مقترحان للربط بين النظرية والتطبيق في كتابة النص السينمائي مع "الدور العاطفي" للفنون والعلوم.

الصراع القديم بين الشعراء والفلاسفة:

كل هذه العوامل تعود لعصر أرسطو وما بين أفلاطون وأرسطو

كما ذكرنا سابقاً فإن معظم من قام بوضع نظريات النصوص السينمائية، ومثلما قمنا أيضاً بذكر كتاب (الشعراء) لأرسطو وللأطروحة التي تقول: بأن كل قصة للفيلم تتكون من بداية ومتن (منتصف) ونهاية والتي أطلقنا عليها اسم التقليد الأدبي في المشاهد الثلاثة، ففي الماضي القديم غالباً ما كان المرء يقوم بإبراز أخطاء الأوروبيين في كتابة النصوص السينمائية والتي عانت من امتلاك بنية صغيرة للنص السينمائي أو من انعدام وجودها، ولقد تم الزعم بأن التيار الرئيسي للأفلام الأمريكية يمتلك الجمهور الأكبر؛ لأنهم يحترمون السرد الروائي الدرامي الذي قام أرسطو بتنظيمه على أكمل وجه أولاً، والذي يمتلك وحدة متواصلة ومدروسة لخطة بنائية كما هو الحال في مجال الإمتاع (وحتى وإن كان الأسلوب سطحياً ومتعلقاً بالأخلاق، أو وإن كان على الأغلب أسلوباً أخلاقياً) فالحالة الأكثر تكراراً هي التي يمكن سماعها في هذا الإطار لأن (كل شيء يعود في النهاية إلى أرسطو)، ووفقاً لذلك فإن القواعد التي تم الإعلان عنها تكون صائبة ولا عائق يعترضها.

فالنمط الأرسطوي منغلق على نفسه، وعلاوة على ذلك فإنني أقوم برؤية ردود أفعال متشابهة في مجال السينما تماماً كما حدث في مسرح الكاتب برتولد بريخت والذي قاد إلى النظرية غير الأرسطوية بما يتعلق بنظرية كتاب النصوص المسرحية وتطبيقاتها، فهذه النظريات تعتمد على كتاب "الشعراء" وعلى مضمون ردود هذه الأفعال والتي تقوم بإخبارنا بأننا غالباً ما نقوم بتقديمها على أنها ضوابط وقوالب وحلقات متشابهة بهذه المنتجات في حيز الأعمال الفنية الحيادية. فالعديد يجدون من السينما الهوليودية التقليدية التي تشمل الاستهلاك بأنها إبداعية كما هي الحال في

كونها أزمة تجارية مشابهة لأزمة المسرح في القرن التاسع عشر. ففي ذلك الحين قاموا بإعادة متواصلة ومؤكدة لصياغة كوكبة الشخصيات وأحوالها مع تعديلات طفيفة.

فلماذا قام أرسطو بتعليق المسؤولية على هذا التطور؟ هنالك شيء وحيد ومحدود يقول بأن دراسة كتاب (الشعراء) كان وسيبقى عملاً في طور التقدم. فبإمكان أحدنا أن يفترض بأن هنالك عدة أساليب مختلفة لتفسير كتابات أرسطو وهذا بدوره يعني بأن في جعبة أرسطو المزيد لتعليمنا، ولكن هذا يعني أيضاً بأنه بإمكان أحدنا إعادة تفسير الطراز المعاصر لهذه الأنماط من قبل معظم واضعي نظريات الكتابة المسرحية، فالفنان سيزان يقول في كتابه "العودة إلى الطبيعة" بأن هذا الأسلوب صمم من أجل الفنان (أي أن الإبداع) يجب أن يذهب إلى متحف اللوفر - وهذا الأمر يعني على وجه التحديد أن الشخصية في العمل الفني تعتمد بحد ذاتها على المعنى لقواعد معينة في تاريخ السرد السينمائي والمسرحي التقليدي سوية، فمن خلال تاريخ النخبة الدرامية (مسرحية) بإمكاننا أن نضع جل اهتمامنا ضمن الإطار العام وفهمها بشكل أفضل كالذي نقوم بكتابته اليوم ولماذا نقوم به؟.

إن الهدف من هذا الفصل هو تزويدنا بنظرة شاملة ومختصرة حول ما قام أرسطو بكتابته في الواقع مع اقتراح إمكانية جديدة في تفسير نظرية النص السينمائي. فما هي الحوافز تجاه هذه النظرية؟ ولماذا تتسم كتاباته باعتمادها على بذل الكثير من الجهد وباستمرار حتى يومنا هذا؟ هذا ليس فقط في مجال الخطاب الروائي السردي للسينما ولكن في العملية السردية للسينما بحد ذاتها.

سنقوم باختيار نصوص عن أرسطو والتي تم تجاهلها بالكامل؛ ولكن ستبدو هذه الأشياء مترابطة بالنسبة لي وبالنسبة للبنية السردية (وبشكل أكثر أهمية ليس فقط بالنسبة للبنية السردية التقليدية)، فإن أكثر ما ندعوه بالقواعد والتي غالباً ما تقوم بتقييد الأعراف وتطويرها في معظم نظريات النص

السينمائي. ففي هذا الفصل كما في هذا الكتاب على وجه العموم سأقوم بالإجابة عن تساؤلات كثيرة متعلقة بالموضوع لأنها ضرورة ملحة فإذا كان هذا الأمر في وحدة مع هذا الموضوع دون انقطاع فما الذي من الممكن أن تحقق منه على وجه الخصوص في هذا الفصل؟ فهل هي الحبكة التي تتطور من خلالها الشخصية أو ربما شيء آخر مختلف كلياً؟ فما الذي قام أرسطو بفعله غير الترفيه الموجه والنهج الأخلاقي بما يشيران إليه في الواقع؟

الذي أعنيه هنا بأن هذه اللمحة العامة أصبحت أكثر أهمية في الربط والمواجهة مع أفلاطون أستاذ أرسطو، فالمقارنة بما يتعلق بمخطوطات (سيناريوهات) واضعي النظريات تم تجاهلها حتى الآن فكتاب أرسطو (الشعراء) ليس مجرد عمل أساسي يتعلق بالطبيعة وتطور الإبداع الفني ولكنه أيضاً تجاوب مع وجهات نظر أفلاطون حول الفن اللطيف والعملي والعدواني. ومجدداً يتحتم علينا أولاً حتى يتسنى لنا الفهم الأفضل للنتائج والتأثير الخالد لأرسطو بما يتعلق بنصوص هامة ومحددة أن نصبح ملمين أولاً بوجهات نظر أفلاطون.

وكما هي الحال في أية مسرحيات جيدة فهذا يتعلق بسلسلة من الأشخاص المتميزين بالأفعال وردود الأفعال والتي تستمر وصولاً إلى يومنا هذا: "فالإرهاب العقلي" الذي يزعم أفلاطون بممارسته تزامناً مع قيام أرسطو بتأليف كتابه (الشعراء) بأسلوبه الساخر (الكوميدي) والمأساوي (التراجيدي) الذي لا يتشابه مع الإرهاب العقلي المنظم من قبل واضعي نظريات النصوص السينمائية باسم أرسطو. فمع ذلك، فإن الإجابة على الجانب الآخر غالباً ما تكون شافية ووافية وتقوم بتبني هذه العقيدة كما حدث بشكل رئيسي مع طريقة أرسطو الجدلية.

فأرسطو في كتابه (الشعراء) يحمل في طياته هدفاً مزدوجاً في عقله فمن ناحية، فُسرت الأحداث الشعرية التي تتعلق بالمسرح؛ ومن ناحية أخرى

نقض أرسطو وجهة نظر أفلاطون. وفي هذا السياق يعتبر كتاب (الشعراء) كتاباً مشجعاً, ولكن لماذا على وجه التحديد كان أرسطو متفاعلاً؟. فالآراء بالنسبة لأفلاطون تختلف على نطاق واسع وذلك لكونه محبوباً ولكونه أيضاً في موضع الازدراء، فبمقدوره إخبارنا بشكل صحيح بوجهة نظر أفلاطون حول طريقة التواصل الفلسفي والتي من الممكن أن تكون مزعجة فعلاوة على ذلك؛ فهذا الانزعاج من الممكن أن يظهر جلياً وواضحاً بقراءة أعمال أفلاطون كما يقول توماس أ. سيزليزاك، أحد الباحثين المعاصرين وأحد ممثلي المدرسة التفسيرية الأفلاطونية التي أصبحت تعرف باسم مدرسة المدينة الفاضلة، ففي كتاب سيزليزاك الأكثر قراءة "قراءة أفلاطون" يقوم بتحليل ونقد معظم النقاط المهمة المتعلقة بالنقد الموجه لأفلاطون: وهذا هو الأسلوب الوحيد الذي يحد من الانزعاج أثناء القراءة والذي أصبح العائق الأخير في تبني الفكر الأفلاطوني - بالتزامن مع كل شيء بحوزته للقيام بتدريسنا آخذاً بعين الاعتبار الطرق الإبداعية والتأليف الدرامي.

فماذا بإمكاننا أن ندين به لأفلاطون وأرسطو ككتاب نصوص سينمائيين وواضعي نظريات كتاب المسرح؟ فهما عملاقا الفلسفة الغربية بالنسبة لوجهة النظر الشائعة ويرمزان إلى وجهتي نظر متعارضتين ومتناقضتين في أساليب التفكير.

فالكاتب رافاييل يمثل بشكل لائق هذا الاختلاف في مساهمته في (مدرسة الأثينيين)، وأفلاطون قام بإشارة إصبعه إلى السماء بينما أشار بها أرسطو إلى الأرض. فمنذ أن ساد هذا المنطلق، يبدو أن أفلاطون وأرسطو يمثلان قطبان مختلفان في الحياة الفكرية، فالأول في المدينة الفاضلة والثاني في مجال الواقعية، فالمثاليون قاموا بالانتصار على أسلافهم؛ مما فتح المجال بالتالي أمام الاختلاف الذي يبدو واضح المعالم وجلياً بالنسبة لواضعي النظريات اللذين يقومون بعكس وجهة نظر الذرائعيون (البراغماتيون) فروح

البحث التي تم اعتمادها تعكس البحث الموسوعي للشخص الذي يعيش في الخيال والذي يعكس العالم.

يبدو أن أفلاطون يتمنى الانسحاب من العالم الدنيوي ليعيد ربط نفسه مع أصل الوجود الإلهي، أما أرسطو فقد لاحظ بطريقته كل شيء وتمسك بتلابيبه فكل شيء نراه أمام أعيننا يمكن أن نمتلكه بأيدينا.

لا تزال الاختلافات الرئيسية هذه قائمة لأن أرسطو قام بتعليم أفلاطون عملية التحقيق في الطرق و البنى الأساسية السابقة، والتساؤلات اللاحقة تشير إلى المسارات، وإلى اختبار آلاف الفرضيات؛ ففي كثير من الأحيان لم يتوصل إلى الخاتمة قط، وبشكل جلي فهو يعمل على القيام بكسر المصطلحات الجامدة. فيبدو أن أرسطو يخضع لقواعد اللغة والكلمات والمسرح الذي يحاول أن يعلمه لكل شخص وذلك لرغبته بجعل العالم يفهم، ففوق كل شيء فهذه هي الحاجة للبدء بالعمل على طريقته من أجل الوصول إلى أسلوبه. ومن ناحية أخرى فإن أفلاطون يشير إلى المقدرة على التبني بشكل دائم لنتائج فكرية جديدة والتي تبدو جلية في وضع النظرية فهدفه. فهدفه هو الإيضاح وتنوير الروح لإعادة تنظيم هذه البديهيات الجامدة. التي يقدمها لنا في فن طرح السؤال الصحيح ولعبة الشك. فهدفه كان وسيبقى العمل على إيجاد الحقيقة - أي الحقيقة قبل وجودها.

ومع ذلك فإن المسافة التي تفصل الفن عن الحقيقة، والمسافة عن الهدف الجدير بالاهتمام للفلسفة الأفلاطونية المزعومة تبدو كبيرة جداً بالنسبة لأفلاطون حيث أصبح عمل الفن بشكل مباشر موضعاً للشك. فالشعر على حد قوله أصبح غير ضروري منذ نشأته وهي النقطة الوجودية في وجهة النظر لأنها نسخة عن نسخة أخرى، ومن وجهة نظر معرفية فهي تنجم عن ضعف في الإبداع الواعي، وفي الوقت ذاته فهي تعرض المجتمع المنظم والمسيس الذي يشعر بالخطر على مصالحه.

فإنه من الأهمية الفهم والتفكير بأن هذا الأمر كان عقائدياً (إيديولوجي)، فحين كتب أرسطو في كتابه (الشعراء): بأنه ليس هنالك أقل أهمية من النص النظري الأول الذي تم تنظيمه حول الشعر والذي يحاول أن يجد التعريف الأفضل - فهذا الشعر يعتبر الأكثر تأثيراً باستخدام التحليل الوصفي للنص والتحكم بهذه القوانين. لنتذكر بأنه حين قال أرسطو الشعر فهو يقصد بذلك المسرح. ثم ماذا بعد؟ فالمسرح هو الأكثر تأثيراً - فما هي الطريقة التي يكون فيها مؤثراً لهذه الدرجة؟

وما ينبغي علينا عمله للإجابة على هذا السؤال هو أن نلقي نظرة على العناصر الثلاثة الأكثر أهمية التي قام باستخدامها أرسطو ليتناقض مع أفلاطون وقيامه بتجنب أطروحاته التي تم ذكرها أعلاه، فهذه مفيدة بما فيه الكفاية، فهي أيضاً العوامل الأساسية الثلاثة - أي العناصر التي ستتكرر بشكل اعتيادي كما سنرى لاحقاً والتي تم توظيفها ضد النمط الأرسطوي من أجل خلق أنماط سردية بديلة خلاقة.

فالعنصر الأول يدور حول درجة الحقيقة التي تم إيجادها في العمل الفني لأرسطو (الشعراء)، والذي يساهم في عملية تأهيل الشعر والذي تم إقصاءه، فعملية التأهيل هذه تحدث وقت امتناع نظرية أفلاطون عن الأفكار كما هي الحال في نقد عناصرها الأكثر أهمية والتي تتعامل مع مفهوم التقليد والمقلد. فالفارق الرئيسي بين التلميذ والمدرس بأن الأول يؤمن بأن الفن هو إنتاج العالم الحسي والثاني يصر بأنه أي (الفن) صورة خادعة معتبراً بأن العالم الحسي له مكانة وضيعة. بالنسبة لأرسطو فالفنان يقوم بتصوير الواقع مباشرة وليس بالشكل غير المباشر كما يزعم أفلاطون. فعلى أية حال قام أرسطو بوضوح بتقسيم نظرية إعادة الإنتاج المباشرة والصحيحة بالنسبة للحواس في عالم الفن وإعادة تصنيف مصطلح التقليد أكثر بزعمه بأن على هذا الكاتب القيام بتجربة إنشاء قصة مأساوية.

فأفلاطون يقوم بإنشاء الخرافة (الأسطورة) التي تكون جلية في تعارض منطقي لعبارة أرسطو، ولذلك فإن العلمية السردية هي في تعارض مع هذا العنصر أي الحوار الذي يحمل اسمه. فالكاتب بروتاغوراس الإغريقي يجعل من المستمع يختار بين التحليل من منظوره الخاص أو من خلال حجته فإما عن طريق الأسطورة أو عن طريق المنطق (بروتاغوراس ٣٢٠ ق.م) فالاختيار سيترك له في نهاية المطاف، لذلك فهو يبدأ بمزيد من الكياسة بما يتعلق بشكل الأسطورة. وفي حوار الكاتب الإغريقي (فايدروس ٢٧٦-٢١٤ ق.م) مع سقراط لم يختتم قصة الإبداع حول الكتابة من قبل ثيوث حينما وبخه فايدورس لأنه قام بإنشاء (إبداع) هذه القصة، فلقد تم التأكد من صحة بأن قصة فايدروس مجرد قصة مكونة من عناصر أسطورية بعد أن قام بالاستيلاء على منطق الأسطورة في إضاءة على هذه الرسالة الواضحة، فنتيجة لذلك فهو يقوم بتأييده بشكل شخصي من خلال التأكيد على ما إذا كان هذا الشيء يعتمد على المحتوى الواقعي والمقصود والذي قدمه مراراً (فايدروس من عام ٢٧٥-٢٧٤ق.م) بكلمات واضحة. يختتم سقراط بأنه ليس من المهم أن تكون الحقيقة مقنعة من خلال حجج منطقية أو من خلال القصة التي إنشاؤها.

فبلا شك فإن المساهمة الجدلية للمدرسة الواقعية تعيد النظر باستخدام المنطق في الجدال مع هدف أفلاطون الأكثر طموحاً ورغم ذلك فإنه لا يستطيع تجاهل قوة الإمتاع للأسطورة ومقدرة الصور والروايات لتقديم الفكرة في مضمونها وبشكل فعال لأفلاطون لضرورات إضافة تحليل فكري حسب وجهة نظره، فالأسطورة تشكل أسلوباً آخر من أجل معرفة الواقع، والتي ليس من الممكن أن تكون مستقلة عن المنطق كما في المحتوى؛ ولكن في الوقت نفسه تمتلك محاسن فلا شيء يمكن أن يحل محلها، وهذا يبدو كتناقض، ولكنها تظهر لنا بأن أفلاطون قام بالإشادة بقوة المسرح، وعلى أية حال فإن

هذه القوة تم اعتبارها خطيرة ومؤذية قبل كل شيء إذا ما وقعت في متناول الأيدي الخاطئة، فالخطاب الجدلي حول التدريب غير المحدود لقوة المسرح مازال مستمراً حتى يومنا هذا وبشكل جزئي في سياق السينما.

فأفلاطون لم يلاحظ فقط تأثير الصورة والرواية فتصريحاته تذكرنا بهذا السياق، و حتى بما يتعلق بأرسطو في المثال الكوني والعام (أو الأفكار العامة والكونية) والتي تشكل أساسيات القصة والتي هي مهمة جداً بالنسبة لبنية النظرية العاطفية التي ترتبط مع هذه النظرية بشكل دقيق في الفصل الذي يتحدث عن البنية العاطفية بحد ذاتها، فحتى الآن فإن نظرية النص السينمائي لا تتعامل مع معنى وحدة النص والتي كانت مهمة بالنسبة لأرسطو والتي تم تدوينها في البنية العميقة للنص السينمائي.

فالبرهان يكمن من خلال القوة الجاذبة وعلاقة الشعر مع الحقيقة والذي يعتبر في الواقع أقدم من أفلاطون وأرسطو: فالكاتب الإغريقي بيندار (من عام ٥٢٢ - ٤٤٣ ق.م) فمهما يكن لائقاً وأخلاقياً، فهو حقيقة بديهية من وجهة نظر أخرى فإن غورغياس (عام ٤٨٣-٣٧٥ ق.م) زعم بأنه ينبغي على المرء أن يقوم بشرح تأثير المأساة من خلال الخداع، فأفلاطون قام بحمل عبء ملقى على عاتقه في هذا المصطلح زاعماً بأن الشعر هو تمثيل الشيء الذي تم القيام بالتمثيل به سابقاً، ومن أجل هذا السبب فهو يبدو بعيداً جداً عن الواقع.

يقوم أرسطو بلفت انتباهنا إلى النتيجة النفسية الناجمة عن العمل الفني بعيداً عن القلق بما يتعلق بالحقيقة، ففي أسلوبه هذا يزودنا بالإجابة عن تساؤلات هؤلاء اللذين يعلنون بأن الهدف من الخيال يجب أن يكون بإيجاد الحقيقة. وحيث يشتمل أيضاً على العامل المعرفي مع العامل النفسي سويةً للتصريح بأن المسافات متساوية بين الشعراء والصوفيين وفلسفة أفلاطون مع أرسطو (فهذا يعني بالجدل في النظرية التحليلية) والذي قام بأخذ الخطوات الحاسمة من الأخلاق إلى الجماليات.

ثم لماذا لا نقوم بربط أرسطو مع المعايير الأخلاقية حتى في النمط الأخلاقي في الدراما (المسرح) في هذه الأيام وضمنه السينما الهوليودية التقليدية؟. لذا يجب علينا أولاً أن نشمل أنفسنا بالقيم الجمالية والتي قامت بصياغة المشاكل التي بدأت مع أفلاطون وأرسطو والتي تشكل ذريعة عقائدية إلى يومنا هذا: فهل بإمكان السينما أن تمثل الواقع أو تستطيع القيام بإثارته؟ وبناءً على ذلك فهي تصبح النهاية بحد ذاتها.

فالتقليد إما أن يكون تمثيلاً (استنتاجاً) أو يكون إعادة إنتاج إبداعي للواقع فهو يقوم بالعمل على توظيف المدارس المتنوعة للرواية السينمائية وفي الكثير من المرات فهو يبدو تقريباً مثل حركات السينما التاريخية المتنوعة ومثل الواقعية الجديدة والرواية الغامضة والسينما الحرة، كالفيلم الألماني الأول أو (السينما الألمانية الأولى)، والقريبة من حركة العقلية الدانمركية المعاصرة (دوكما) والتي تعود إلى المبدأ الأفلاطوني ولاحقاً إلى العناصر البريختية (نسبة إلى الكاتب بريخت)، وفي هذا السياق فهم يقومون باتهام السينما التقليدية بكونها مثيرة وتعلن عن رغباتهم المبرمجة من أجل تمثيل الواقع بشكل موضوعي ومباشر.

وبابتعاد الفاصل الزمني عن الواقع نأتي إلى العنصر الثاني والذي يمثل بدوره عنصراً أساسياً أكثر بعداً عن الاستخدام والذي استطاع أرسطو أن يذكره بشكل واضح بما يتعلق بجدالات أفلاطون حول الذات والإدراك، فالعامل الثاني كما تمت الإشارة إليه أعلاه يشير إلى المفهوم العلمي والفني للكارثة.

ففي الفصل التاسع من كتاب (الشعراء) يتحدث أرسطو عن "المتعة المألوفة"، بأنها هي الهدف الأكثر أهمية من المأساة (التراجيديا)، فقد تم في الفصل السادس ذكر الشفقة والخوف على أنهما العاطفتان الرئيسيتان اللتان تقومان بدعم البهجة (المتعة) المألوفة للمأساة والتي تقود إلى الكارثة. فالذي

يقوم بعملية المراقبة والتحقيق يصبح واعياً للعواطف السلبية (كالشعور بالبخل والخوف والعدوانية المتزايدة) بسبب المأساة. فيخاف المُشاهد من هذا الألم والأحداث الخسيسة التي قد ترعبه وتخيف عشيقته، ويشعر بالشفقة لأن البطل يعاني بشكل لا يستحق المعاناة. وبالإضافة لذلك؛ فإن صاحب وجهة النظر يرى بأن ما يتوقع حدوثه لا يحدث في الواقع، فهذه هي عملية التقليد وهذه هي عملية تمثيل الأحداث، فالمنطقة الآمنة يجعلها ممكنة الحدوث بالنسبة للجمهور، وللتفكير حول الوضع الإنساني بما يتعلق بالألم وفقدان الثروة وكما هي الحال في العنصر اللازم للوجود الإنساني ولرفض المشاعر العاطفية الكبيرة والصارمة، فعلى الرغم من كونها لا واعية فهي تكمن في الحالة الإنسانية، وكما هي الحال في المواجهة، والتدقيق الوظيفي في المسرح.

فالمنطقة الآمنة لا تبدو كبيرة بما فيه الكفاية للمسرح الهوليودي - لذلك فإن إعادة الفهم والإصلاح في نمط ما يسمى بـــ النهايات السعيدة الذي ينزل العقوبة بالمذنب والذي ويكافئ أو يناصر ما هو جيد وما هو صحيح ... الخ. ثم نأتي إلى النقطة التي نربط فيها أرسطو بالنمط الأخلاقي للمسرح السينمائي، وهنا يقع اللوم على عاتق النخبة من مخرجي الأفلام، حيث تكون السينما التجارية بعيدةً جداً عن الواقع، والتي تتوقف بشكل كبير عند مفترق هذه الطرق.

فنمط الخطيئة والبصيرة تحول من تأهيل بنية المشاهد الثلاثة، إلى النمط المساهم والمريح، فكما يقول مدرس وواضع إحدى نظريات النص السينمائي كين دانسنغر: إن هذا يتعلق بالأخلاقيات السردية الصارمة، مع تقديم النوايا الحسنة التي ستفوز في نهاية المطاف.فقد تم فهم العالم ومتابعته، ومن السهل الخوض في ذلك الأمر الذي يحمل في طياته الجودة والحقيقة التي تكمن بداخله. وكنتيجة لذلك فإن العوامل الخارجية بالكاد أو من الممكن أن تكون عشوائية. والعكس هو الصحيح، فالشخص من الممكن أن يطلق عليها

اسم المشهد الرابع في بنية المشاهد الثلاثة، ليس فقط بما يتعلق بقدر البطل الذي جناه على نفسه، ولكن بافتراض بأنه جاهز للاعتراف بأخطائه، فنتائج هذه المشاهد ستوضع جانباً. في هذه الطريقة السينمائية ستصبح المؤسسة أخلاقية، هذا أقل ما قيل بالنسبة لتأسيس المفهوم الجديد والذي هو أكثر من وجه النظر السابقة التي تؤكد على نظرة محددة تجاه العالم. فنقض وجهة نظر العالم والإيمان الجوهري الذي من خلاله يقوم الناس بتحديد قدرهم بأيديهم والذي سبب لمعظم كتاب النصوص السينمائية التصرف بشكل دفاعي، لذلك فقد رفضوا استخدام بنية المشاهد الثلاثة، بل والقيام بأكثر من ذلك أنهم قاموا بمساواته مع العقلية الأخلاقية والتعليمية للتيار الرئيسي للدراما لهوليوود.

فالعنصر الثالث الهام بالنسبة لأرسطو في نظريته حول النص المسرحي قام بالعمل بشكل ملح على كسب ود مخرجي الأفلام وكتاب النصوص السينمائية: لأنه يتطلب "وحدة بنيوية صلبة" والتي علق عليها أرسطو أهمية كبيرة. فهذا الشيء الوحيد الذي يعتبر أكثر أهمية بالنسبة إليه. فالكل يجب أن يكون منظماً بشكل جيد، وليس من السهل أن يتبع الترتيب الزمني. لأنه سيمثل الترتيب الزمني المنتظم وليس الموضع الشعري. وبخطوة واحدة يتجنبها أرسطو بشكل كلي ويعمل على إعادة نسب العناصر المعرفية لأفلاطون. فالتدريبات المهمة بما يدعى بـــ "الأسلوب المنغلق على نفسه"، والتي تفترض بأن الإبداع النشيط للكاتب يتدفق أكثر من أي وقت مضى، لكون فوضى الواقع ورغم الاختلافات العديدة للأحداث كان من الممكن حدوثها أنظر كتاب (الشعراء).

فالهدف هو تحديد الحدث الرئيسي الذي يتحكم بالوحدة الرئيسية للنص أو يتلقاها من "الرغبة المنظمة" للكاتب، ولذلك فإن الوحدة تنشأ حسب القوانين الممكنة أو الضرورية، ثم ما هي الخطوات الأمامية والتي تستمر وتتابع في وحدة الفعل؛ وبعيداً عن الواقع والتي يجب أن تكون جزءاً من الموضوع غير

المثبت أو المبعد، فالبنية العظمى للنص سيتم تهديمها ولن يكون لها أي معنى، على سبيل المثال: فمن الممكن أن تكون موجودة أو غائبة دون أن يكون لها أية نتيجة مرئية، فهي ليست جزء من الكل. وهذا ما يقودنا إلى القواعد الذهبية في نظرية النص السينمائي التقليدية وإلى تحليلها وإلى أحد أهدافها الأساسية من المراجعة. فإن أي فصل وأية شخصية لا تتطور في القصة يجب حذفها، ووفقاً لتلك المعايير والتي من الممكن أن نميز من خلالها هذه النقطة في النص السينمائي وفي أية بنية ينبغي عليها أن تحذرنا من الانهيار - وخاصة إذا افترضنا بأن البنية الأساسية لا يمكن تحديدها من خلال الحبكة.

قام أرسطو باستخدام عامل الحبكة، الذي تم إنشاؤه من الرغبة البنيوية المنظمة للكاتب، بشكل رئيسي لإثبات أن المسرح هو الإبداع الواعي الأول. ولماذا يجد نفسه مكرهاً على مثل هذا الأمر؟. وبعد كل شيء فإن أفلاطون وبشكل واعٍ قام بالبحث عن هذا النمط الأدبي الجديد والمتوازن (المسرح والنثر) فمنذ إدراك "شليرماركر" الذي قال بأن هذا النمط ليس مهماً لعدم الاختلاف بالنسبة لمحتوى الحوار الأفلاطوني، بقي المجال هنا لاختيار الأساليب الدراماتيكية للحوارات، والتحقق منها في هذا الإحساس المحدود، وكما هي الحال في الإجابة عن السؤال الذي هو مثال عن أساليب التأليف الدرامي والتي حدد فيها أفلاطون الشيء المهم بالنسبة له. فمن الممكن أن تكون ذات معنى، ومن ثم فمن أجل العمل على التفريق بين ما يقوله أفلاطون حول الفن وكيف يقوم بتطبيق أفكار الفن وأنماطه.

فغالباً ما يكون الزمن عاملاً مهماً في مجال الأدب لأغراض التأليف الدرامي المحددة كما هي الحال بالأخذ والعطاء وكما هي الحال في المقدمات. ولكن هنالك عناصر بقيت غير ملاحظة حتى في الوقت الراهن على الرغم من كونها بالغة الأهمية في فهم أعمال أفلاطون. فأحد هذه العوامل يتعلق

بالإخفاق والتقييد المتعمد في مجال معرفة الحوارات، فالحافز الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعناصر الرواية السينمائية هو حافز التشويق؛ أما الحافز الآخر فربما يكون هو المصطلح الممهد بشكل جيد للمقدمة في الوضع الرئيسي الراهن.

فنمط الحوار الأفلاطوني يتطلب موقفاً حاسماً من المحتوى، ويجب أن تقرأ الحوارات مثل المسرحيات: ومثل الأعمال مع الفعل المستمر ومع التشابك المفهوم للعلاقات التي تتضمن الشخصيات. ففي هذا السياق يقوم أفلاطون بشكل واعٍ بتوظيف جميع أساليب التفكير الجيد خارج التأليف الدرامي، فهو يستخدم معاني التأليف المسرحي (الدرامي)، مثل تغيير الحوار بين المتحاورين والدخول إلى قصص أخرى في المجال الروائي والدخول إلى الصيغة الحوارية مع الأصناف المتنوعة بما يتعلق بالأوهام والعلاقات غير المباشرة مع الأسلوب الأكثر شهرة وهو: السخرية، فيقوم أفلاطون أيضاً بنفس الوقت بتوظيف الأساليب الراهنة للشخصيات: فليس هنالك أي خطاب بين المتساوين في الحوارات الأفلاطونية.

هنالك فروق بين التأليف الدرامي الأفلاطوني و الأرسطوي وخاصة بما يتعلق "بالمساعدة" فكما يبدو أن أفلاطون اعتاد على استخدام هذا المصطلح فمن المستحيل الإشارة إلى مقدرة الشخصية الفكرية بل إلى الدقة من وجهة نظر الوجودية، كونها أصلاً في طور التطور، كما يبحث أفلاطون عن حل علمي أو فني أكثر، فهو بالوقت ذاته يقوم بالاختبار والحكم على فن الكتابة (كلمة إبداع الفن في السياسة عام ٢٨٩ ق.م) في طريقة نقدية متطرفة حيث يكتشف بأن الفن العالمي لا يمكنه أن يكون النمط الفني الأرفع، ولا يمكنه أن يتبنى الأشياء الجيدة، فكما نقرأ في فايدروس أن الشيء الجدلي بإمكانه أن يحافظ على الأمان أو أن يكون من مؤيدي الذين يساهمون في السعادة الإنسانية.

ففي مقارنة مباشرة؛ فإن أرسطو يقبل بوجود الأدب كبديهية إيجابية في حياة البشر والتي تعتمد على مرتبة أعلى بالمعنى التقليدي كشرط لأنها تقوم بتوسيع المعرفة وإغناء الخبرة، بالإضافة إلى أنه يميز بأن عملية التعلم تقوم بنشر المتعة والبهجة في - مجال المأساة (التراجيديا)، فالبهجة المعروفة تكمن في الحقيقة بالتي تستحضر الشفقة (العطف) والخوف، ومن ثم فإن المنطق والعاطفة متساويان بشكل فاعل في استمرار إغناء معارفنا من خلال الفن. فالتعلم لا يعطي الفلاسفة البهجة العظمى ولكن بطريقة مشابهة يكون تأثيره مضاعفاً وغير مرئي بخلق كل من الوعي والعاطفة على البشر الآخرين، كما يقول أرسطو في كتابه (الشعراء). ومن ثم فإن العامل الأكثر تأثيراً في المسرح في نهاية المطاف هو الذي يزيد من متعتنا مما يجعل السياق بأكمله يقوم بابتكار المعنى وإغناء التجربة والمعرفة.

فمن المستحيل أن نفهم بشكل شاملٍ الوسائل الإبداعية، أو المساهمة غير المباشرة لأفلاطون وأرسطو في مجال كتابة النص ودون الإشارة إلى الفرق الهام بين المدرس والطالب كما ذكرنا أعلاه، فأفلاطون قام بوضوح بالتمييز بين العالم العقلاني والعاطفي، وبفعل هذا الأمر فقد أشار إلى الكاتب بأنه كآلة تنتج أعمالاً أدبية.

ففي كتاب (أيون) أكد أفلاطون بأن الشاعر لا ينشئ وعياً بل أنه خاضع للرغبة الإلهية التي تحدث أثناء إنشاءه لعمله، فأفلاطون يستخدم مزاعمه في الجدل بما يتعلق بعمل الشاعر والذي يستحيل أن يساهم في أغناء المعرفة، كما في نشاطات فكرية أخرى، وكما في فن الشعر فإن العبارة داخلية ولا تمتلك أي رابط مع فروع المعرفة الخاصة. بالنسبة لواضعي النظريات والفنانين واللذين يتجادلون حول الكتابة الإبداعية والعملية الإبداعية، فعنصر الرغبة أصبح العنصر الرئيسي. فالرغبات التي يتصارعون حولها لا يمكن تدريسها، فالشعراء والفنانون على وجه العموم يصفون بشكل اعتيادي

إلهامهم بأنه ظاهرة والتي تبدو مكوناتها واضحة ومنفصلة عن شعورهم بـــ (الأنا) وبرغباتهم الشخصية. وهذا هو أصل فكرة التأمل وذلك بتجسيد الصوت الداخلي (المونولوج) الذي يؤثر على النمط الفني من الخارج.

كان أرسطو في تعارض بما يتعلق بالمأساة(التراجيديا) على أنها عملة واحدة ذات وجهين، فعلى الوجه الأول نرى طباعة (بصمة) المنتج وعلى الوجه الآخر نرى التأثير غير المحدود، فهي نتيجة البنية الشعرية والحبكة على الجانب الآخر، فينبغي علينا التركيز على الجمهور أكثر، فهو يستمر من منطلق تجاوب الجمهور، فالفيلسوف يظهر بأن المتعة بالمسرح الذي هو أكثر شيوعاً تحديداً بشكل نموذجي، فهذه هي القضية كقيامنا بتعريف المخيلة بأنها مفهوم محدود ورئيسي في مرحلة إنتاج العمل التي ترتبط بالخيال بشكل كامل مما يؤدي إلى قواعد المكانية.

فهذا بشكل واضح ومنذ عقود مضت في تاريخ السينما، أدى إلى (استبداد الجمهور) "Dictatorship of the Audience". بحيث توجب على كاتب النص السينمائي أن يتبنى آراء أعضاء (أفراد) الجمهور المزعومين اللذين بإمكانهم أن يقاوموا(يعترضوا)، أو تجنب الصعوبة التي تواجه أحد أفراد الجمهور - أو يسبب التعب أو الإزعاج - ومن هذا المنطلق؛ فما هو الشيء الغير مقبول؟. لذلك يتوجب على كاتب النص السينمائي أن يتبنى الفرضية الأقل شمولاً للاختبار العام. وهذا بالتحديد يجب فعله مع حقيقة بأن السينما، على غير عادتها، ما تكون متوسطة التكاليف بالمقارنة مع أنماط الفنون الأخرى في مرحلة الإنتاج خاصة ما يتعلق بتوزيع النفقات في ميزانية الأفلام.

فإنه ليس من المفاجئ أن معظم المدارس النخبوية المتنوعة في صناعة السينما تنتج أفلام بميزانية منخفضة.

فهل الفوضى في إنتاج الأفلام تتجاوب مع قواعد التأثير المسرحية الأرسطوية؟ فأرسطو يتكلم عن الهدف المزدوج للإمتاع والإدراك كما ذكرنا سابقاً، وبالنسبة لمصطلحاته في المسرح فهو لا يشير فقط إلى زيادة الإمتاع، بل أيضاً لإغناء التجربة والمعرفة، ففي هذا السياق؛ فهو يتبع المعرفة والتي لا تعتبر بأنها نتيجة البنية الداخلية؛ فهي على الأرجح نتيجة استكشاف الذات. فالإمتاع يكون مزدوج: لأنه تنويري كما في كونه عاطفي، فكل منهما لا يمكن فصله عن الآخر بالنسبة للمتعة الأرسطوية التي هي من دون معانٍ تشير إلى المتعة فوق الطبيعية (ميتافيزيقية) بما يتعلق بتشتيت الانتباه والانسحاب والارتباك المؤقت أو الاختلاف ومع التعارض الكبير الذي يقوم بالتعبير عن الرضا وعن العقلانية كما هي الحال في المرحلة العاطفية، فهذا ما يقوم بافتراض القصص التي تقوم بتحدي وتقييد الجمهور الذي يؤدي إلى التغيير في حياتهم اليومية منذ قيامهم بتمثيل أنفسهم، وهذا ما يوسع من خبراتنا وتجاربنا.

حتى أن أرسطو يعتبر الطريقة الإبداعية بأنها تقنية كما هي الحال مع الحرفة التي يمكن تعلمها، فهذا الإبداع يبدو واضحاً ومميزاً بتعلقه بالقسم الأيسر من الدماغ فهو المتعة بما يتعلق بفن الشعر ولا يتعلق مثلاً بخبرة الشاعر أو البحث عن الحقيقة التي يجب أن تكون ذات معنويات عالية كعنصر مستقل بحد ذاته من أجل الإنتاج الفني في محاولة لدعم البحث المعرفي، فأرسطو لا يقبل الاعتراض الخارجي على ما يسمى بالطبيعة ما فوق الطبيعية (الميتافيزيقية) أثناء العملية الإبداعية في فن الشعر. لأن أصل فن الشعر بالنسبة لأرسطو كان متفوقاً "Transcendental" فقيامه بالشرح المبرمج في مقدمة كتابه (الشعراء): أن الهدف من الإبداع هو في الشعر الجيد والذي هو عديم التأثير - فمن الممكن أن يكون غير مفهوم بشكل كامل، فهذا يقترح بأن فن الشعر من الممكن أن يتم تعلمه مثل أي مجال آخر، وهذا

يتبع لقواعد محددة بالنسبة لأرسطو فإن فن الشعر ينجم عن الموهبة والتي من الممكن أن تعزز من الفطرة الشعرية وليس من خلال الحماس، لأنه حينما تكمن الرغبة والقواعد والألفاظ الشعرية فإن أرسطو يقوم بإعطائنا القواعد التي تحدد المسرح، أما أفلاطون فيبدأ مع فكرة الحماس ويفترض بأن فن الشعر من غير الممكن أن يكون قد نشأ قبل المنطق والذي أبتعد عن الشعر. فهذان حقاً هما عملاقا الفلسفة. فالصراع الرئيسي كان دائماً ما يثير المتاعب حول مفهوم الإبداع على الرغم من اختلافهما، فأفلاطون (المفكر التقليدي) وأرسطو لا يمكن رؤيتهما على أنهما متناقضان. بعيداً عن الإثارة العقائدية في نتيجتهم فإن الفيلسوفين يقومان حتى باستخدام مصطلحات متشابهة.

فطريقة كتابة النص السينمائي الإبداعية تجعلنا في موضع طريقتين من الفكر وهما الفوضى والتنظيم، فهي تعتمد على البحث ولعبة الجناس الأدبي، والتي تقوم بتوظيف الأسلوب المولود لسقراط (*هذا الأسلوب المولود يعنى به* تشجيع *أبعد للفكر والسماح لاكتشاف الذات*) ولكنه أيضاً يقوم في معظم الأحيان بالاهتمام بالمخيلة واللاوعي والاهتمام بالعواطف والرغبة الإبداعية. ففي الوقت ذاته فهي تقوم باستخدام بنية وأسلوب التأليف الدرامي لإحراز تقدم أكثر ومراجعة أدق.

فالفن في التحليل النهائي محكوم عليه بالفشل إذا اعتقدنا أنه بالإمكان تجاوزه، ففي الفترات الفنية الثلاثة (الرمزية أو الشرقية التقليدية أو الإغريقية الإبداعية أو حتى المسيحية الرومانسية)، فقد تم في النمط التقليدي فقط إيجاد تجاوب (إنجاز) مع الفكرة التي تم التعبير عنها بوجهة نظر "نيتشه" بأن النمط التقليدي على حد قوله؛ هو التنظيم في منتصف الفوضى - فلذلك فضل هو النمط التقليدي للفن، فوجود القواعد الصارمة في حيز ما كان قد ترك بنى تم توجيهها من أجل السماح بتطور الإبداع الإنساني مفترضاً بأن الفن بشكل رئيسي هو مهارة مما سمح بالتشخيص للفن الإغريقي التقليدي والثقافة في

عصر أرسطو وكما هي الحال في تقاليد نمط العصور القديمة التي بدأت بالقرن السادس عشر مما يؤدي إلى تناقضات الرابط من الفوضى إلى التنظيم إلى تعارض المفاهيم - كما في: التقليد والبحث، والتخطيط واللاواعي، المنطق والخيال، النشوة والتواصل، العاطفة والاغتراب، الطفل والبالغ - والذين ليسوا معروفين في تاريخ الرواية ولا في فن السينما أيضاً، ولا حتى في كتابة السيناريو، ولكن حتى الآن فإن الخطاب قام بشكل كبير بتحديد وجهات نظر عقائدية وأساليب نظرية ووجهات نظر والتي تم فقدانها فيما بعد من أجل القبول أو الرفض لهذه القواعد؛ فهذه القواعد من الممكن للمرء أن يفكر بها بشكل صائب أو بشكل خاطئ (جزئياً) حيث كان أرسطو أول من قدم هذه القواعد ودافع عنها.


الهيئة العامة
السورية للكتاب



البدايــة

«أبدأ من حيث تكمن البداية»، قال الملك، بصوت مرتفع جداً «اذهب حتى تصل إلى النهاية: عندها توقف».

الكاتب لويس كارول

أساليب كتابة النص السينمائي الإبداعية

أسلوب المكان العام وافتقاد المسؤولية:

لقد تم تعريف الإبداع على أنه تفكير متميز بكونه قادراً على كسر الأنماط الموجودة والمستمرة بما يتعلق بالأفكار المجربة والمفاهيم من أجل تطبيقها في أسلوب جديد، وبعبارات أخرى فإن الإبداع هو القدرة على تقليد الشيء الأصلي، حتى وإن قمنا بإطلاق العنان لمخيلتنا وقمنا معها بالعودة إلى الأصالة حينما نحاول أن نكون طبيعيين، فالخطر يكمن بشكل محدود في هذه المحاولة، "فما الذي يعني إطلاق تسمية أصلي؟" لقد سألت مجموعة من كتاب النصوص السينمائية المبتدئين عن هذه التسمية فقاموا بالإجابة مباشرة دون أن يفكروا ملياً بأي شيء جديد، فقيل لهم أن يأخذوا فرصتهم في عملية الملاحظة فكان هناك عائقان في طريقهم بالنسبة لأسلوب وإمكانية إعاقة إبداعهم عن طريق التفكير، فهو أسلوب وفكرة يبدو أنهم في الواقع محدثين في التفكير الواعي الذي غالباً ما يعتبر العدو اللدود للطريقة الإبداعية، فالجهد الذي تم بذله لابتكار شيء جديد قام باستبعاد ما الذي يمكن أن نعتبره قصصاً قديمة والتي كانت تتم روايتها على الدوام في مجال التنوير الصريح وعملية الابتكار، فالخطوة الأولى في مجال التنمية الإبداعية سنطلق عليها أسلوب الإبداع وعدم الشعور بالمسؤولية، وسأقوم باستخدام مصطلح أسلوب لأن هذه الأساليب تشير بوضوح إلى النهاية.

ومن أجل التركيز على الاتجاه العقلي يجب علينا إتباعها قبل الإجابة على هذه التدريبات التي من الممكن أن نعمل عليها حتى وإن كانت (الأنا)

تقوم بالمقاومة وتقوم بطرح الأسئلة، (فالأنا) المنطقية سيتم خداعها حتى نقوم بفهم حقيقة الطريقة الإبداعية، فلقد كنا أقوياء بما فيه الكفاية لنتملك علاقات الصداقة دون هذه الحملة الشعواء، فالمنطق يبدو بسيطاً نسبياً وراء استخدام هذا النوع، فكلما حاولنا أن نكون على طبيعتنا نكون قد باعدنا أنفسنا أكثر عن الشيء الذي يجعلنا نشعر بكينونتنا لهذا التتابع المباشر، ولكون عملنا يصبح واضحاً أو لأنه يصبح خاطئاً، لذلك فهو ليس بالأمر الجوهري ولذلك أيضاً تمت عملية إغلاق الفكرة التي لم يقلها أحد والتي ترحب باللاوعي كصديق، فهي ستقودك إلى أماكن لم تحلم بالوصول إليها من قبل وينجم عنها نتائج أكثر أهمية من أي شيء آخر بإمكانك أن تنجزه باستهدافك لموضوع الأصالة.

وقد كتب الكاتب أرفينغ وردل بما يتعلق بالكاتب إنجيل كت جونستون الوليد بأنه في هذه المرحلة سنتعلم كيفية القبول بالفكرة الأولى وتجنبها على الأقل حتى الآن وإعادة صياغتها وجعل الخيارات والأساليب حولها مكتوبة وسنتعلم كيفية أن نقبل بالشكل المألوف، ففي النهاية وعلى وجه التحديد فإن هذا الخوف تم ابتكاره من هذه الصيغة التي تقودنا إلى الأمر المألوف، علاوة على ذلك فإن هذه الصيغة من الممكن أن تكون الموضع الأفضل للبداية لأنه يفضل الابتداء بهذه الصيغة والاستمرار بها حتى النهاية، فقد قال هيتشكوك وأنطونيو غودي بأن العقيدة (الأيديولوجيا) هي الأصالة وهي الرجوع إلى الأصل فينبغي علينا أن ننتقل إلى العالم والذي هو مألوف لدينا بشكل عاطفي فلذلك ينبغي علينا الرجوع إلى الأصالة.

فإن لم يكن هذا الشيء يحد بشكل كبير من مقدراتنا من أجل العمل على استخدام مخيلتنا وعقلنا اللاواعي، فأفضل الأمثلة على هذا الشيء هم الشخصيات واللذين يعتبرون بشكل رئيسي ماديون بالنسبة لكاتب النص السينمائي ولكوننا نخاف من الشيء المألوف والذي تم ابتكاره والذي تم

التعرف عليه وغير الملهم، فلتجنب هذا الأمر قمنا بابتكار الشيء المعاكس أو الشيء الذي نعتقد بأنه معاكس، فنحن مع الرأي الذي يقول بأن خلق الشخصيات يجب أن يكون أقل من اعتيادي وهام لأننا نقوم بخلق شخصيات ثانوية مع نتيجة تجعلنا لا نعرف ما الذي يجعلهم مألوفين أو كيف ينبغي علينا أن نتصرف، فنحن عاجزون في الوقت ذاته تماماً عن تقييم عواطفهم، ثم كيف بإمكاننا أن نقوم بتحديد هذه الشخصيات وعواطفهم وكيف نستطيع أن ننشأ قصة كاملة تتعلق بهم.

وعلى الأغلب تبدو نصيحة الكاتب فرانك دانيال بأنها مثيرة للاهتمام لأن الشخصيات ينبغي أن تكون بشراً حقيقيين وطبيعيين، فهذا هو تولستوي في عمله (قم ببيع أصدقاءك وجيرانك وأقربائك)، قد ملئت أعماله بالملاحظات التي تظهر كيفية قيام الكاتب بربط موضوع التشخيص بأصدقائه من أجل العمل على ابتكار الشخصيات في قصته، فالشيء الذي يجعلنا على طبيعتنا هو ليس في شخصيتنا، بل هو بالأحرى مخيلتنا كما يزعم الكاتب كيت جونستون، فبإمكاننا أن نجعل حتى من الإيمان تجربة وذلك لأننا غير مسئولون عن محتوى مخيلتنا ففكرة التهرب من المسؤولية من الممكن كبداية أن تجعلنا نرغب بهذا الشيء.

لقد تعلمنا بأننا نتملك خياراتنا، فخياراتنا هذه تقودنا إلى خبراتنا، وهذه بدورها تشكل مخيلتنا وبعبارة أخرى فإننا نريد أن نتحمل المسؤولية بشكل كامل كفنانين نشعر بالمسؤولية تجاه المادة التي ننتجها، وكنتيجة للرغبة في السيطرة عليها وتبينها، ولأنه ليس بمقدورنا أن نرتقي إلى مبادئنا ولأننا لا نعتبر هذه المادة أصلية بما فيه الكفاية إلا إذا قمنا بفعل هذا الشيء في مجال التحكم به وتبنيه.

فإننا سنقوم بخلق بديهية رياضية على العكس مما ننوي القيام بفعله فالرحلة إلى الإبداع لم تكن على الإطلاق تمتلك قدراً مألوفاً لأن قدرنا ،علاوة

على ذلك، من الممكن أن يتقاطع مع مقدراتنا العظيمة فهذا من الممكن أن يحدث فقط حتى وإن قمنا بمجرد دقيقة بنسيان ما هي نوايانا وما هي حوافزنا، فالحقيقة تكمن منذ اللحظة الأولى التي نفترض فيها بأن الفن هو تعبير للـــ(أنا)، مما يؤدي إلى خسارتنا لأن كل نقد سيقع على عاتقنا، ونحن نحاول أن نتجنب هذا الشيء الذي قد يفقدنا بعض المواد التي من الممكن أن نأخذها بشكل شخصي، فالنتيجة تتقاطع مع الطريقة الإبداعية إذا كانت نتيجة مؤقتة فقط، فكلمة أن (تخترع) معناها أقدم من أن (تجد) فالكلمة الألمانية (erfinden) والكلمة الفرنسية (invenire)، تغيرت أصولهما من الفعل اللاتيني (invnirire) والتي تعني أن يقوم الشخص بإيجاد الشيء، فأنا لم أقم بالبحث فقد وجدت هذا في مقولة الفنان بيكاسو (إنني لم أجد شيئاً بالفعل هناك) فكيت جونستون يقوم باستخدام الأمثلة عن سكان الاسكيمو مما يجعلنا نعتقد بأن هناك عدة أشكال جليدية، بينما سكان الاسكيمو يعتقدون اعتقاداً راسخاً بأنه هنالك شكل واحد فقط للجليد، كالعديد من الفنانين منذ القدم اللذين لديهم الشعور ذاته بالنسبة للفن، لأنهم قاموا بالتخلص من هذا الأسلوب المقيد، فهذا الأسلوب يشبه الكرة الزجاجية التي لم تنشأ لأنه كان هنالك وقت طويل قبل عملية نشؤها، فنحن ليس بمقدورنا أن نضع المسؤولية على عاتق شيء نشأ قبل نشأتنا، مثل الكرة الزجاجية والأسلوب الذي اكتشفناه بداخلها.

فالكلمات والمعاني التي قمنا باكتشافها وقمنا بدمجها ليست بالضرورة هنالك لتعبر عن الـــ (الأنا)، فنحن نستخدم الوسيلة والتي من خلالها كل شيء كان موجوداً مسبقاً أصبح مألوفاً بالنسبة لدينا.

فالتدريبات اللاحقة وخاصة التدريب الذي من الممكن أن يذكرك باللعبة التي قمت بلعبها في الحفلات عندما كنت طفلاً صغيراً والتي يجب أن تضعنا في هذه الحالة النفسية، فأحد هذه التدريبات القليلة في هذا الكتاب سيكون مخصصاً للعمل الجماعي ومع ذلك فهو يفترض بأن المجموعة تفتقد إلى

معرفة محتوى هذه التدريبات، لذلك فمن المهم أن نقوم بوصفها بالتفصيل الممل أكثر من التدريبات الأخرى في هذا الكتاب بسبب أسلوبها الذي تم إنجازه، فعلاوة على ذلك سأقوم بتقديم بعض هذه النصوص التي تم ذكرها بما يتعلق بحلقاتي البحثية.

التدريب الأول:

سيتم تقسيم المشتركين إلى مجموعات، كل مجموعة ستتكون من راوي ومؤلف للقصة، أو ما يعرف باسم أحد شخصيات القصة، فالراوي سيطلب منه مغادرة الغرفة ومؤلف القصة سيقوم بتسليم قصص من المفترض أن يكون بأمس الحاجة إليها، ليقوم أحد هذه الشخصيات بحفظها عن ظهر قلب، سيكون الهدف من رواة القصة أن يقوموا بطرح الأسئلة والتي ينبغي على شخصيات القصة أن تكون لديهم المقدرة على الإجابة عليها بنعم أو لا أو ربما، في اللحظة التي يشعر فيها الراوي بأنهم يعرفون القصة بأثرها، فعليهم أن يقوموا بالتساؤل ما إذا تمت عملية انتهاء القصة، وبعد ذلك سيقومون بالرجوع إلى الغرفة ورواية القصة لنا والتي قاموا باكتشافها.

بعد أن يغادر رواة القصة الغرفة أقوم بتوزيع المقابلة، وهي مغلقة والتي تبدو بأنها تحتوي على قصص ينبغي عليهم تعلمها بدل أن تحتوي على ورقة فارغة، فإنني أقوم بتشجيع شخصيات القصة لإيجاد حلول لمجموعة من الإجابات العشوائية لمرة واحدة أو ربما لمرتين بنعم، أو لمرة واحدة بلا أما الأسلوب الآخر فيكون بالإجابة على جميع الأسئلة والتي تنتهي بشكل متسلسل بنعم، فجميع هذه الأسئلة تنتهي بحرف صوتي مع كلمة لا، فعلى أية حال قمت بتعليمهم لتجنب تأثير القصة من خلال التلاعب بألفاظها بشكل واعٍ أو غير واعٍ، فإذا قام أحد الزملاء بالتساؤل بما إذا كانت القصة قد انتهت أو شيء آخر من الممكن حدوثه حينما يمتلك هو أو هي الشعور والذي في هذه الحالة يتوجب على أحد هذه الشخصيات أن يجيب بنعم.

هذا التدريب هو الأفضل الذي قمت بتجربته شخصياً لهذه الأغراض لأننا كلنا نمتلك غريزة روائية مميزة، ولأن دماغنا يحتوي على الآلاف من القصص التي تمتلك جوهراً بنيوياً في البداية والمتن والنهاية، كما تم تعريفها في المفهوم الأرسطوي (القصة الكاملة التي تحتوي على البداية والمتن والنهاية) ففي الوقت ذاته فهي تعتبر أهم من المخيلة المؤثرة والتي تساعدنا على إلغاء شعورنا النفسي الداخلي اللاواعي فشعورنا اللاواعي قام بعمل بخزن داخل دماغنا وبشكل اعتيادي فإن الأسلوب الأفضل للنسيان هو شعورنا بالاشتياق إلى الأصالة، فالقصص التي تنجم عن هذه المجموعة الخارجية والعشوائية ليست مجرد بنى مكتملة بل على الأرجح تقوم بتغطية كل طيف واسع من هذه الأنماط والأساليب الروائية والتي غالباً ما تشكل تحدٍ أكبر يوجد في أحلامنا الواسعة، فالتدريب يقوم بإعطائنا بصيرة أخرى لكون الكاتب أصبح بإمكانه الآن الحصول على فهم أوسع وأن يتبع طريقة الكتابة الإبداعية لأننا نقوم بكتابة ما يدور في أذهاننا، والذي نعتقد بأنه عملية ارتجالية مساهمة (مشتركة) بشكل مستقل بحد ذاته، فلذلك نقوم بالربط بين العناصر الروائية، فإذا قمنا بتجاوز هذه الصعوبات فنحن نقوم بالنظر إلى الوراء (ونعني بذلك العوامل التي كانت هنالك على الدوام)، وقبل ذلك من أجل استكمال هذه العوامل الجديدة، فإننا دائماً ما نجد أساليب بديلة للذهاب بهذه العوامل حتى في طريقنا الذي يبدو بأنه مسدود إذا كانت أبوابنا موصدة (وإذا تمت الإجابة على سؤلنا بلا) فنحن اللذين نقوم بفتح النافذة، فإتباع الأمثلة القصصية الثلاثة المذكورة أعلاه، والتي أخذت من المخيلة الجامدة للرواة لهذه القصص في الطريقة التي تتم روايتها فيها ، والتي تم المحافظة عليها قبل كل شيء، وبما يتعلق بوجهة نظر الشخصيات، ولكن في علاقة أيضاً مع الأسلوب الروائي، فالعناوين هي الأشياء التي يقوم الرواة بتزويدنا بها بما يتعلق بعملية الإجابة على سؤالي حول عمل القصة بما يتعلق

بالعنوان، هذه هي الأشياء التي يقوم الرواة بتزويدنا بها فهم يعتبرون بأن التلميح الجيد يكمن في أنفسهم، والتي نكتشف بأنها النقطة المركزية للقصة. فإنه من المهم أن تكون الشخصيات قد تم تسميتها منذ البداية، وهذا يتبعه تطور جلي، فمنذ قيام الرواة برواية قصصهم دون أن يقوموا بإدراكها ودون ازدهار وتطور هذه الشخصيات بمخيلتهم بصرف النظر عن القيام بتقوية ثقتنا بمخليتنا وبالقصص، والذي هو الهدف الأساسي الذي يكمن بداخلنا، فالأبعد من هذا الشيء، هو المفهوم الأساسي في عملية رواية القصة والذي يعتمد بشكل جلي على القصص التي لم يفكر بها أحد مسبقاً بشكل يثير الاهتمام، فنحن نرى بأن هنالك نقاط بنيوية بين البداية وفي متن الرواية، وكما هي الحالة مع متنها ونهايتها التي تؤدي بالقصة وعواطفنا إلى اتجاه آخر والتي يوجد فيها على الأغلب بطل رئيسي يعاني من أجل هدف محدد بسبب وجود صراع دائم.

القصص التي لم يفكر أحد بها مسبقاً

السر:

تبدأ القصة في منزل قرب البحر حيث يقضي لارس إجازته الصيفية هناك مع والديه، فهو يشعر بالضجر حتى يلتقي بماريا التي لم يكن يعرفها من قبل، فهي تقوم بأفعال فاحشة، يقع لارس في حب ماريا، التي تخفي سرها عنه، وفي أحد الأيام عندما كانا مسافرين قام شخص ما بمعاكستها ففعلت ماريا كل ما بوسعها لتتجنبه، ولكنها لم تستطع ذلك فقام لارس بإدراك اضطرابها وحاول أن يحميها، فقام بإخبار الشخص الذي يتحرش بها بأن يتركها وشأنها، وحدث الشجار بينهما، وفجأة أخرج هذا الشخص مسدساً وأطلق النار باتجاه لارس، ولكن ماريا تدخلت بينهما، فأصيبت بالطلقة، لارس، الذي كان يريد حماية ماريا تسبب بموت عاصف لها.

ها هي الميزات التي يقوم الراوي باستخدامها في عباراته مثل "حتى" أو "في أحد الأيام"، فبعد الانتهاء من القصة حينها يقوم الجمهور بطرح تساؤلاتهم لأن هناك شيء لم يتوصلوا إلى فهمه، فقامت (ماريا) بالإجابة بجملة واحدة وهي "ضعوني أضع هذا الشيء في سياق مفهوم" لأن هذا ما نقوم بفعله على الدوام حينما نقوم برواية القصص فنحن ننظر إلى الوراء ونقوم بعملية الربط فالقصة بسيطة ولكنها متكاملة، وبإمكاننا أيضاً التحدث عن الفكرة وتطور شخصية البطل، ولكن حتى في هذه اللحظة فيجب علينا ببساطة أن نضع خطوة استهلالية لتقديم عدد من البنى التمثيلية المسرحية مثل العالم الأصلي، أو الأمر الاعتيادي (الروتين) (إجازة الصيف) ونحفظ

للأحداث (مقابلة ماريا) ونقاط التحول (الوقوع في الحب، وعدم القدرة العودة إلى الماضي)، الذروة (القتال)، والوضوح النهائي في (موت ماريا)، سنقوم باكتشاف هذه المصطلحات بمزيد من التفصيل لاحقاً، ففي الوقت الراهن فالشيء المهم الذي يجب إدراكه بأن هؤلاء الأشخاص كالرواة يتحكمون بكل قصة نقوم بروايتها سواء أقمنا بالتفكير أو معرفة وجودهم أو عدمه، فبإمكاننا أيضاً أن نشير إلى المزيد من إمكانية حدوث التطور في القصة، وخاصة في علاقتها مع الإيقاع القصصي، ففي هذه اللحظة على سبيل المثال فإن أحد هؤلاء الشخصيات من الممكن أن يقوم بإزعاجهم فهذا الشخص لا يمتلك اسماً لأن الشخصيتين الأخريين يبدو بأنهما أكثر أهمية بشكل جلي، فمعرفة سر ماريا والقتال الذي أعقبه ومن الممكن أن يصبح هناك ثلاثة نقاط للتسلسل الزمني للأحداث بحيث هناك مزيد من الإمكانيات لقصة أبعد ولتطور في الشخصية والتي من الممكن أن تبدو ظاهرة للعيان.

الحياة الحقيقية:

تبدأ القصة بجنازة حيث يقوم جورج بدفن زوجته جوليا، فحزنه عاطفي في هذه الجنازة، أثناء ذلك يقابل أعز صديقة لجوليا وهي شارلوت، فيتقاسمان آلامهما، ودون أن يدركا ذلك، يقع جورج في حب شارلوت والذي يبدو غير مبالياً بما حدث لزوجته، شارلوت لا تشاطره مشاعره، فلربما منذ الصغر كانت على علاقة عاطفية معه على الدوام، ولكنها تشعر بالذنب أيضاً لأن جوليا كانت غيورة جداً، فكثيراً ما كانت تقوم بإخافة جورج في حال تعمده التفكير بإيجاد البديل بعد وفاتها، لا، فهي لا تستطيع أن تكون بديلة عن جوليا، لأن العلاقة تنتهي قبل إمكانية أن تبدأ.

هذا بالطبع شعور محرج، لأن كل قصة تبدأ مع صورة فالمنــزل يقع قرب البحر (فالشعور المريح تتمتع به العائلة والذي لم تكن تعرفه ماريا من

قبل)، في القصة السابقة في الجنازة (الموت)، فإننا نلاحظ إن النقاش الذي تتبعه القصة بأن هناك ثلاث شخصيات، وأن هناك طاقة للموت، والتي هي(أي الطاقة) الشخص الغائب في القصة المسرحية، والتي من الممكن أن تكون مهمة للغاية (انظر الألوان الثلاثة: الأزرق للكاتبان كريستوف كيسلوسكي وكريستوف بسيفيكز) فنحن أيضاً نقوم بمناقشة النهاية لأن شعور الكثيرين كان يعبر عن عدم الرضا لأنهم يريدون معرفة ما الذي حدث لهذه الشخصيات حينما يذهبون في مفترق الطرق، وبشكل غريزي فهم لا يريدون منهم أن يفصلوا، لأن لديهم شعور بأن القصة التي تبدأ مع الأسى لا ينبغي أن يتم البدء بها البدء مع الأسى فالإطار العاطفي للبنية لا يعمل من أجلهم فلربما كانوا على حق.

جوستن :

إن ليديا ذات الأربع سنوات وحيدة، فوالداها توفيا حينما كانت صغيرة، وهي تعيش مع عمتها، وعلى الرغم من اهتمام عمتها الشديد بها، فإنه ليس من الممكن أن تحل محل والدتها، في وحدتها هذه قامت بابتكار شخصية خيالية أطلقت عليها اسم جوستن، فهي تتقاسم أفكارها الداخلية وتجاربها معها وبعبارات أخرى فهي تعيش صامتة في عالمها الخاص بها، حتى تكبر وتذهب إلى المدرسة، وبسرعة قامت بإنشاء صداقات مع بعض صديقاتها، وفي ناحية ما قامت بالوثوق بهم بما فيه الكفاية لتخبرهم بسرها، قامت صديقاتها بالسخرية منها فشعرت ليديا بالمرض، فتحدثت إلى جوستن وسألتها: هل أنت شخصية حقيقية؟ فقد قالت الأخريات بأنك غير موجودة، جن جنون جوستن وأصيبت بالغيرة، فربما أحست بشعور الغيرة من قبل وربما أنها بطبعها غيورة، وقامت بإجبار ليديا على أن تخبر صديقاتها بأنها شخصية حقيقية،وفي حال قبلوا ذلك سيكونون أصدقاء حقيقيين. حينما كبرت،

لم تعد ترى صديقاتها السابقات، فالحياة تستمر، وفي أحد الأيام عندما أصبحت ليديا امرأة ناضجة، قررت البحث عن جوستن، فهل ستجدها؟

راوي هذه القصة يشير إلينا بشيء بما فيه الكفاية من المرح لأن لديه تجربة مشابهة، فحينما كان طفلاً لم يمتلك صديقاً خيالياً، فيا لها من صدفة غريبة، لأن زميله في التدريب من الممكن أن يمتلك قصة مع صديق خيالي! ومعظمهم لديهم مشكلة كبيرة من خلال إتباع قصة معينة لأنها ليست واضحة المعالم بما إذا كانت جوستن موجودة، أو كيفية ظهورها على الشاشة، فهم يريدون أيضاً أن يعرفوا لماذا؟ وما هي المرحلة التي قررت فيها ليديا، في الوقت المناسب، أن تبحث عن جوستن، وبما إذا ستجدها أم لا؟ فالراوي قام بخلق عالم خيالي، فهم يريدون معرفة القواعد بينما يريد هو أن تمتلك قصته نهاية مفتوحة، ولكن ما يصرح به بأنه يؤمن بأن ليديا ممكن أن تجد جوستن، ففي هذه النقطة فإنه من المهم أن نأخذ نظرة عن قرب في أحد أهم هذه المعاني فربما يكون حتى في تحديد الشيء الأكثر أهمية أي تحديد عناصر هذا السرد في بنية التأليف الدرامي وهو الشخصية.

بنية النص السينمائي - العامل الأول:

(الشخصية)

إن التفكير والشخصية هم السببان الرئيسيان الطبيعيان واللذين من خلالهما تزدهر الأحداث، فهذا يفترضه أرسطو، وبشأن هذه الإجراءات فإن الجميع يعتمد عليهما مجدداً، بما يتعلق في النجاح أو الفشل، بالنسبة لـــ لايوس إيغري فالشخصية هي أصل المادة المسرحية بما تشكله من أهمية حيوية.

المصطلح (يوناني) الأرسطوي ethos "روح الشعب" هو متساوي مع نية البطل فهذا الذي يجب افتراضه، فالميل هو الذي يقدر سلوكه، ومن من

المستحيل أن يستجيب للوضع الراهن وخاصة بما يتعلق بالقالب النفسي للشخصية، فأرسطو ما زال يفترض عملية وصف التقاليد والبنود والتي تقابل الشروط الأربعة "الشخصية المؤهلة: هي الشخصية التي يتحتم انتقالها عن طريق النوايا الحسنة"، "فعلى وجه التحديد فإن التعارض يتحتم عليه أن يتناسب مع جنس البطل كعمره ووضعه الاجتماعي... الخ"، "الشيء المتشابه على الرغم من تفوقه فإنه بالنسبة للبطل ليس من الممكن أن يكون بعيداً جداً وكما يبدو أنه من الممكن أن يخسر تعاطف الجمهور"، "من الثابت بأن سلوك البطل لا يمكنه أن يتخبط بشكل غير منتظم أو أن يكون غير منطقي"، فالمقارنات بين بطل أرسطو وأبطال السينما التقليدية تبدو أنها واضحة بشكل جلي، فأرسطو في أطروحاته ومعظم نظرياته في كتابة النص اعتمد على مقولات بأن الحبكة والشخصية متشابكتان ولا يمكن فصل كل منهما عن الأخر ويضيف بأن المأساة ليست تقليد للوجود الإنساني ولكنها تقليد لأفعالهم وعوالمهم فهو يقوم بوضع تساؤل للوهلة الأولى، فما هو الشيء الأكثر أهمية في المسرح هل هو الشخصية أم الحبكة؟ فهو على وجه التحديد يستند على الحبكة، بسبب زعمه بأن المسرح من الممكن أن يجعلها بغنى عن الشخصية القوية، ولكن هذا المسرح سيكون غير مقنع دون حبكة، فهو يلاحظ أيضاً بأن الإثبات الأبعد يعبر عن أن المبتدئين في الفن يعملون على الانتهاء من الأسلوب البياني والمنضبط للفن التصويري قبل أن يقوموا بوضع هيكلية للحبكة، ينطبق هذا الشيء ذاته مع كل الشعراء المبتدئين، لذلك فإن الحبكة هي العنصر الأول لكونها روح المأساة، أما الشخصية فتتمسك بالمكان الثاني.

يتجادل غوستاف فرايتاغ مع الفرضية المثالية التي تقول بأن الشخصيات تقوم بتطوير الحبكة بعيداً عن احتياجاتهم الداخلية، علاوة على ذلك فهم يقومون بالتحذير من هذا الأمر، باستثناء عدد قليل من المسرحيات المأساوية التي ليست مثل هذه المسرحيات المأساوية الموغلة في القدم والتي

لا تبدل من التفوق بالحبكة بما يتعلق بالشخصيات، فأرسطو في رأيه قام بتنظيم ما يبدو مثالياً والذي لا يتجاوب بشكل تام مع تلك المسرحيات المأساوية في يومه، وبسبب هذه المسرحيات المأساوية فإن الحبكة كانت أكثر أهمية من الشخصيات:

من الخارج، فإن القدر غير المفهوم الذي يدخل في الحبكة، فالنبوءات التي تم التعبير عنها تؤثر على نتيجة القصة، والعصبية هي التي تهزم الأبطال، فذنوب الوالدين هي التي تحدد قدر الأشياء اللاحقة، آلهة الإغريق التي تم تشخيصها هي التي تخطو خطوة مميزة نحو الحبكة كصديق وكعدو متشابه في الشيء الذي يغضبهم، وما هي العقوبة؟ إذ يتحتم عليهم الاستجابة هناك من ناحية المعايير الإنسانية وليس دائماً بالارتباط الذي مازال أقل عقلانية في هذه العلاقة.

فالعلاقة المسببة هي التي تقول بأن المسرحيات ونظريات النص السينمائي تعتمد على أرسطو على وجه العموم فإما أن تكون غير موجودة أو مشيدة (فنحن نعلم بأن البراعة والتي نعني بها رغبة الكاتب تقوم بقيادة القصة باتجاه معين)، فعلى الرغم من إقامة فرايتاغ لعلاقة متميزة جداً هنا، وبالتحديد حول الفكرة الجدلية في مجال العلاقة مع الشخصية والحبكة، فمن الأهمية بأن نؤكد بأنه قام بتقييد نفسه مع هذا النقد في حالة الفكر الشائع حتى يومه، وبالنسبة للإغريق الموغلين في القدم فإن ذنوب الوالدين هو نتيجة اتهامهم أمام وجه آلهتهم، والتي نجد تعبيراً عنها في أدوار القدر والتصريح بالنبوءات التي تجعل منها جزءاً لا ينفصل عن شخصيتنا كبشر وأيضاً كشخصية أدبية.

حين نقوم باستخدام طريقة الكتابة الإبداعية، فإننا نبدأ بالشخصيات حيث ستبدو النتيجة جلية بالنسبة لأكثر الأشخاص ومحورية أكثر من الأفلام التقليدية التي تركز على الحبكة، لكن والأكثر أهمية أيضاً من الأفلام التي تنبثق عن الحبكة ومن خلال دورهم البديهي، كما في المعتقد أو أية جمالية

معطاة. فكم عدد الشخصيات التي نتكلم عنها هنا؟ النمط الروائي التقليدي يركز على البطل بمفرده أي بما يدعى بالبطل كما أشار فرايتاغ لأن لدى الجمهور حاجة تنويرية للتعلم بأن أي فرد من الشخصيات سيقوم بلفت انتباههم أكثر فهو يشذ عن هذه القاعدة، حيث يجب عليه القيام بذلك لمعرفة بأن عليهم التخلي عن ميزة عظيمة إذا قامت المادة بجعل هذه التضحية ضرورية، هنا يجب التساؤل حول إذا ما كانت الشكوك تنجم عن التوازن والذي تسبب به المحاسن المسرحية.

فالاستثناءات الوحيدة التي يقبل بها فرايتاغ هي قصص الغرام المكونة من بطلين.

بينما يفترض الفيلم الروائي التقليدي بوجود بطل واحد والذي هو ضمن هذه القصة والذي سيقابل خصمه والذي يرافق مجموعة من الشخصيات الداعمة له... الخ. فقاعدة البطل الوحيد تم كسرها لحسن الحظ من قبل ما يدعى بالأنماط الروائية البديلة والتي نتيجتها تكون عظيمة.

الشيء الذي يتقاطع مع هذه الشخصيات وليس الشخصيات بحد ذاتها، بل أيضاً بعلاقاتها وبشكل رئيسي بصراعاتها، فنقطة البداية هي الأكثر أهمية في الرواية التقليدية، والتي تتطلب تقدماً من قبل البطل وفلسفته الجوهرية، والتي هي وجهة نظر شاملة كما لاحظنا سابقاً في القصص البسيطة جداً بالنسبة للراوي من التدريب الأول. فكل بطل لديه هدف محدد فهدف البطل يعرف على أنه الرغبة، وهذا المفهوم يتم استخدامه لوصف الشيء الذي تريده الشخصية ومحاولة الوقوف ضد كل هذه الفرضيات وبمواجهة خصمه الذي يعارضه، فالعوائق تقف عقبة أمام رحلته، فهو يقوم بوصف الشيء الذي تريده الشخصية وما هو الشيء الذي ينبغي عليه امتلاكه للتخلص من محتوى القصة لأنه بعد ذلك من الممكن ألا يحتاج إلى ما يريده ربما لأنه كان هدفاً خاطئاً فالموضوع الخاطئ للرغبة هو الفتاة الخاطئة والمستقبل الخاطئ... الخ.

فكاتب النص السينمائي "والدو سالت" أتى بفكرة مشابهة أطلق عليها لقب الوضع والتي لها علاقة بسلوك الشخصية التي تتعب في محاولة للحصول على أشياء منتهية، فالخلاف يكمن مع حاجته الكونية، تلك الحاجة هي التي تستدعي الشخصية، فهي وجل ما يريده من أجلها أن يصبح إنساناً كاملاً والحق يحتاج إلى وصف اعتراضي للوعي أو غالباً ما تكون رغبات اللاوعي أو الشوق للبطل والتي تقف في حالة الصراع مع الهدف، هذا ما يقود الشخصية وهذا ما تحتاجه الشخصية فعلاً لتصبح مكتملةً، ولإيجاد سعادته فأحد الشخصيات يدرك حاجته كما أنه يتابع هدفه فالحاجة غالباً ما تكون الاتجاه الذي يعاكس الهدف أو في كونها تمثل القيم العكسية، فإذا كانت أحدى الشخصيات تحاول الوصول إلى هدفها فهذا بشكل آني يفتعل صراعاً مع حاجتها.

فصورة فيلم "الجمال الأمريكي" المتحركة والتي كتبت من قبل آلن بول تزودنا بمثال تقليدي لهذا النمط الذي يتعلق بتطور الشخصية؛ البطل لاستر يمتلك هدفاً محدداً جيداً في عقله فهو يريد أن ينام مع أنجيلا الفتاة الأصغر سناً من ابنته، وفي الوقت ذاته لديه شعور بأن حياته ستنتهي أخيراً عندما يكون على وشك تحقيق هدفه، لذلك قرر أن يتراجع عنه لأنه تمتع بالماضي باحترام لذاته والاحترام مازال في الوقت الحالي احترام ذاتي لحاجته.

أحد الشخصيات حتى الآن بإمكانه أن يصل لهدفه الذي لا يلبي احتياجاته سواء كانت (نهاية مأساوية، أو نهاية ساخرة) أو تلبي احتياجاته ولا تؤدي به إلى هدفه في (النهاية السعيدة)، فمن النادر أن يقوم بفعل كل من الأمرين اللذين يحدثان سوية وحتى بشكل نادر فلا أحد من هذين الأمرين من الممكن توقع حدوثه. هذا هو معنى التشخيص الذي نرضى به كعضو في الجمهور والتي تتعلق بخبرته في النهاية التي يتم بها تحديد النهاية السعيدة إذا لم يتوصل صاحب الشخصية إلى هدفه الخاطئ، ولكن يؤدي هذا الأمر إلى

تحقيق حاجته الحقيقية، ففي النتيجة التقليدية يكون الصراع بين الرغبة والحاجة، فالرغبة سيتم التعرف عليها والتي سيتم بشكل مكره الإقلاع عنها لأن أحد الشخصيات يتعرف على حاجته، فالهدف يكون قد خسره في الحقيقة، لأن صاحب الشخصية يلاحظ بأن هدفه أصبح خاطئاً ويقوم بإشباع احتياجاته حيث يفترض بشكل طبيعي بأن صاحب الشخصية يتغير ضمن سياق القصة في طريقة من أجل العمل على تطوير إحساسه الأخلاقي، فصاحب الشخصية ليس بحاجة لمعرفة بأنه قد تغير فالجمهور يعرفها، وهذا بالأمر الكافي، على أية حال فإنه يتحتم عليه الإشارة إليها في بعض الأحيان. جون فورهاوس يقول بأنه في عالم الملهاة (الكوميديا) يحتاج البطل على الأغلب إلى الشعور بالحب ويحتاج إلى الاستقلال بما يريد أن يمتلكه.

فبإمكانك التخمين بأن البيان الرسمي أو الأمر الرئيسي في السينما يتعلق بـــ "العقيدة الدانمركية/٩٥" السابقة التي ذكرت مسبقاً ففي الواقع فهي لم تقم بفعل أي شيء على الأقل في إعادة اكتشاف الشخصية وكما هي الحال في الدور الذي تلعبه في خلق الحبكة فالأفلام العقائدية تمتلك بشكل رئيسي نصوص سينمائية متينة، لأن الفكرة تكمن في الابتعاد عن التأثيرات الخاصة أو الموسيقى، والتي من الممكن أن تتطلع على الفجوات التي في القصة، أو تعطي فصلاً مختلف المعنى، فعقيدة النصوص السينمائية التي تم الاستحواذ عليها دائماً تبدأ بالشخصيات، لذلك فهي تعتبر الحياة الداخلية للشخصيات والتي تقود الحبكة وليست الحبكة هي التي تقوم بتقدير السلوك، ففي هذا الأسلوب، يعمل المفهوم العقائدي على جعل أسلوب رواية القصة المثير للاهتمام أقل توقعاً.

عملت العقيدة على تنظيم أسلوب التعبير عن شيء ما. حيث العديد من كتاب النصوص السينمائية سواءً أكانوا من الأوربيين أو الأمريكيين كانوا

يقيمون بفعلها من سنين طويلة وحتى الآن، فمن الواضح الآن بأن الصور المتحركة تعطي قيم أكثر للشخصيات، فالأفلام مثل فيلم "شكسبير في الحب" (النص السينمائي لـــ مارك نورمان وتوم ستوبارد)، و"الجمال الأمريكي" (النص السينمائي لـــ آلاند بول) و"تحدث معه" (النص السينمائي لـــ بيدرو المودوفار)، و"فقد أثناء الترجمة" (النص السينمائي لـــ صوفيا كوبولا)، و"الإشراف الداخلي للعقل غير المحدود" (النص السينمائي لـــشارلي كوفمان)، و"السقوط" (النص السينمائي لـــ بول هايغز وبوبي موريسكو)، و"الآنسة الصغيرة تتألق" (النص السينمائي لـــ مايكل أرنادت)، و"جونو" (النص السينمائي لـــ ديابلو كودي)، فهذه فقط مجرد أسماء لبعض رابحي جائزة الأوسكار لأفضل نص سينمائي أصيل لسنوات ماضية، واللذين بدورهم يقومون بجذب جمهور متنامي.

لقد قمت باختيار نصوص سينمائية مقتطفة من أفلام عقد السبعينات، هذا العقد الذي يعتبره الكثيرون بأنه العصر الذهبي لكتابة النصوص السينمائية. حيث أنتج في هذا العقد أقوى الأفلام السينمائية التي تركز على الشخصية الواحدة، كما في "القرية الصينية" (النص السينمائي لـــ روبرت تاون)، و"الشخص يطير فوق عش طائر الكوكو" (النص السينمائي لـــ لورنس هوبين وبو غولدمان)، و"يوم للكلب بعد الظهيرة" (النص السينمائي لـــ فرانك بيرسون)، و"جميع رجال الرئيس" (النص السينمائي لـــ وليام غولدمان)، و"أناس اعتياديون" (النص السينمائي لـــ ألفين سارجينت) ... الخ. فتركيزنا هنا يتعلق بالطريقة التي يتم فيها تقديم البطل.

مقتطفات من تحليل النص السينمائي لفيلم *سائق سيارة الأجرة*

(النص السينمائي لبول شريدر)

الجندي المشاكس الذي حارب في فيتنام، يعمل الآن في الليل متنقلاً يقود سيارة أجرة في نيويورك، بمواجهة يائسة للمتاعب الاجتماعية والأخلاقية المسيطرة على المدينة والتي تواجهه يومياً.

فعلى الرغم من أن الفيلم لـــ (مارتن سكورسيزي وبول شريدر) فهو يعتبر أحد الأفلام المفضلة بالنسبة لجيلي، فالعديد من الطلاب اليوم لم يسمعوا به أبداً، ففي إحدى مجموعاتي حينما كنا نشاهد بداية الفيلم والذي لم يشاهده أحد من قبل، طلبت من المشاركين أن يدعوا لي المجال لأعرف إذا كان لديهم الشعور بالرتابة (بالروتين) بالنسبة للبطل الذي تم إيقافه، فلم يوافق أحد على ذلك، وحينما قمت بإيقافهم لمدة عشرين دقيقة لاحقة اعترفوا بأنهم فضوليون أكثر من العادة لأنهم يرغبون بالتوقف. فكاتب النص السينمائي والمخرج توصلوا إلى هدفهم الأول والذي هو التلاعب بمشاعر الجمهور.

هذه هي البداية بالنسبة للنص السينمائي، حيث يقوم كاتب النص السينمائي بتقديم شخصية:

ترافيس بيكل، عمره ستة وعشرون عاماً، يواجه انعزالية متنامية في ظاهر الأمر والذي يبدو أنه حسن المظهر وبل ووسيم؛ فهو يمتلك مظهراً لبقاً وهادئاً وابتسامة فاتنة والتي تبدو غير ذي جدوى وهي تنير وجهه بأسره، فهذه الابتسامة تبدو جليةً حول عينيه المظللتين بالسواد وخدوده الكئيبة حيث يمكن للمرء مشاهدة نظراته المشؤومة التي كان سببها شعوره بالفراغ والكآبة في حياته، فهو يبدو وكأنه قادم من بقعة أرض باردة جداً من النادر أن يتكلم سكانها.

فما هو وصف الشخصية؟! يخبرنا الكاتب بأن ترافيس، أحد الشخصيات، يقوم بالولوج إلى داخل وخارج الحياة الليلية لمدينة نيويورك مثل خيال مظلم من بين أخيلة أكثر ظلاماً، ويواصل بوصفه حتى إعطائنا وصفاً تاماً لما يرتدي، فقد أخبرنا بتفاصيل كما لو أننا محيطين به، فهو رجل ناضج وقوي ومقدام فلا أحد حتى من المقربين منه بإمكانه سؤاله عن ما ينوي فعله، فهو بقيادته كأنه يقوم بالتحليق وكأنه يرغب بوضع النهاية الحتمية لحياته: فلا يمكن لفصل الربيع أن يكون على مدار الساعة، وبدوره فإن الجرح لا يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية وكما هي الحال في حركة الأرض باتجاه الشمس، فإن شخصيته المنطوية تتجه نحو العنف.

هذه هي صورة أحدى الشخصيات التي تقود سيارة أجرة، مع تركيز جل انتباهنا على عيني السائق كثيرتا الكآبة واللتان تُعرفان بأنهما البوابة التي تؤدي إلى الفيلم، هذه هي الصورة الأولى التي تم من خلالها تقديم الفكرة الرئيسية للقصة بما يتعلق بالشعور بالوحدة والأسى فهذه الصورة تقدم منظوراً شخصياً كما هي الحال في المأساة الغير منتهية بالنسبة للبطل.

قبل أن ننتقل إلى الحدث التمهيدي (الحدث الذي يعلن عن بداية القصة)، لا بد من النظر حول كيفية تقديم الشخصية القيادية(البطل)، فأنت لا تحصل على فرصة ثانية لأخذ الانطباع الأول كما يجري في المأثورات القديمة فالجملة الأولى الصادقة التي يقولها الرجل ذو العينين الحزينتين "لا أستطيع أن أنام الليلة" فنراه كيف يثمل ويأخذ حبوباً لأن مدير شركة سيارة الأجرة التي يعمل عليها سيقابله، فحياة الرجل على حافة الانهيار العصبي، فإلى متى سيستمر بالحياة؟ إن الشعور الأول ليس من الممكن أن يكون أوضح من ذلك.

ما هو اسم الشخصية الرئيسية؟ سألت، كل شخص يعرف الإجابة "اسمي ترافيس" انه الشاب روبرت دي نيرو والذي يقوم براوية قصته الفنية لفتاة شابة في أحد أماكن البغاء في أحد الفصول الأولى، إن البطل يقوم

بمغازلة مسؤولة الحساب في قسم المبيعات فالطريقة التي يقوم بتقديمها هي جزء من هذا العمل، فتقديم أسم أحد الأشخاص من الممكن أن يكون معقداً للغاية والذي هو عديم للإحساس، فهذا يحدث هنا فقط في الطريقة الأكثر اعتيادية؛ فلذلك لم نلاحظ على الإطلاق أثر الكاتب.

فالنقطة النهائية التي تتعلق بمقدمة العامل الروائي الهام هي الصوت المعبر للبطل، فقد قام هؤلاء بشرح البديل البصري كالتالي: البطل يحتفظ بمذكراته فما نصغي إليه هو ما يقوم بكتابته، فهذا ما يؤدي بنا إلى مجال يصعب التغيير في عالمه، فيصبح هذا العالم عالمنا أيضاً، وبالنسبة للمائة وثماني دقائق اللاحقة في عالم البغاء فإن المجرمون الذين يتعاطون المخدرات والمتعاملين بها يجعلون البطل يستخدم عبارات مثل مريض أو حثالة في مذكراته ويحذرنا " كان علي أن أنظف المقعد الخلفي لنائب الحاكم، وفي بعض الأحيان أن أقوم بمسح الدم" فهذا ما سنعرفه بما يتعلق بالدم الذي سيتدفق طوال القصة.

ملاك سيظهر في منتصف الجحيم الذي يمثل العالم العادي حيث يقدم الرتابة (الروتين) للبطل، فالكاتب يصف لنا كيف أن المعادلة تظهر هزيلةً بالنسبة "لبتسي" (للكاتب لودج الضمير والرواية صفحة ١٥) خارج الكتلة الإنسانية المزدحمة ضمن حركة بطيئة في "الأجزاء الآهلة بالسكان (الحشود) مثل البحر الأحمر"، فهي تعيش دائماً وحيدةً ولا يلمسها أحد من قبل الحشد ومعلقة بين المكان والزمان، فهي جميلة من دون تجاعيد فهي تبدو في ألوان فاتحة مثل الملاك الذي يمثل الصوت الخارجي لترافيس بينما الحركة البطيئة تبدو بشكل جلي معادلة بصرية "تتعلق بين المكان والزمان"، وتساعدنا على الفهم حتى بشكل عاطفي لأن الروتين بالنسبة للبطل سيكون مذموماً ويتعلق بالقصة التي يريد الراوي أن يرويها لنا وأن يقول بأن نبدأ بها هنا.

فهنا ترافيس قام بملاحظة أمر جانبي في مذكراته، وآلة التصوير ستجعلنا نرى كلمة واحدة أثناء عملية التقريب(كلوس آب) : هنا.

التدريب الثاني:

حدد وصف مكان الرغبة والحاجة في الشخصية الرئيسية في النص السينمائي لبول شريدر وقم بتحليل الطريقة التي ترتبط فيها الشخصية بالأساس الداخلي للفيلم وحافظ عليها ضمن إطار العمل لهاتين البنيتين؟

قال جوزف كامبل أن الأسطورة هي اللغة اللامتناهية والتي هي في نهاية المطاف الصمت، فمن المستحيل أن نتكلم عن تطور الشخصية دون أن نمتلك نظرة قريبة من أسلوبه، تم تحديد وتضمين رحلة البطل من قبل كامبل في "البطل بآلاف الوجوه" والذي هو أساس جيد لفهم النموذج الأبعد تطوراً للشخصية متضمناً النمط المسرحي، فكامبل يعبر عن الرحلة من خلال حلقة مفرغة، حيث يتم اكتشاف الدورة المسرحية في هذا الوقت لكون مركزها يكمن في الجوهر، ويكون اهتمام هذا المركز في الحياة الداخلية بعيداً عن الشروط الإنسانية وبإمكاننا أن نشاهد ذلك كشيء مطابق لحاجة الشخصية الرئيسية والذي يعتبر الشيء الوحيد الذي سيجعل البطل عظيماً مرة أخرى.

أثناء مشاهدة الفيلم، فإن روح المشاهد تحضره للرجوع إلى الأصالة لأن هنالك دافع غريزي يجعلنا نفقد أنفسنا ويجعلنا ننغمس بقوة بالطاقة التي قامت بإيجادنا، وفي هذا الشعور فنحن نقوم باللحاق بالبطل. البطل من أجل الوصول إلى هناك، فهو يتبع الكاتب، فالكاتب يقوم بهذه الرحلة قبل وجوده (أي البطل) ولعمل ذلك يجب عليه أن يتملك مقدرة معقدة بما يتعلق بالوضعية الجيدة المرحة التي تكفي بأن تكون معنية من الناحية العاطفية ومنفصلة بشكل معاكس كلاهما في الوقت ذاته، فالذي نفكر به نكون قد أدركناه كمشاهدين

على الأغلب، ولكن هذه الأجزاء المختلفة والتي تم إدراكها في كل زمان هي التي نقوم بمشاهدتها. سنقوم بالرجوع إلى هذا الأمر في وقت لاحق. حيث تدمج التجربة بأسرها آخذين بعين الاعتبار بأن الكاتب قد اكتسبها.

مغامرات الأبطال هي قصص قديمة. يقوم كامبل بتقسيم تحليلاته إلى ثلاثة أجزاء: المغادرة، والبداية، والرجوع. يطلق كامبل على أولى المراحل اسم الفصل، فنحن عالقون لأن الحياة تتعلق بنا فبلغة فيلم "حرب النجوم" بمقدورنا القول بأننا غير مرتبطين بالقوة فنحن سننفصل عن مفهوم هويتنا التي عفا عليها الزمن من خلال التحريض على التغيير وعلى ترك نمطنا الاعتيادي المتعلق سواء بالداخل أو بالخارج، وكما هي الحال من داخل النفس البشرية، أو كصدفة (التزامن) أو من الخارج كوظيفة حيوية، فعلى أية حال فهو النداء للمغامرة ففي فيلم "سائق سيارة الأجرة" يبدو التزامن بظهور الملاك والذي يرتبط بشخصية ترافيس التي تتحرك من الداخل.

يتعلق النمو في هذا السياق بالتساؤل حول التغيير في البنية العميقة للنفس، فبينما الموت مطالب به من أجل ولادة جديدة فإن رفض الدعوة يبدو شيئاً طبيعياً من أجل القيام بذلك الأمر. فالقوى فوق الطبيعية (الميتافيزيقيا) والأحداث تقوم بفتح المجال لنا لأننا ندع أنفسنا تذهب حينما تتجاوز البداية، فهي جزء من التوسع العام للضمير والتي تقوم بتخفيض مقدرة البداية العقلانية والتي تفتح في النهاية أبوابها للخيال، ومن ثم فإن (الأنا) تتلاشى من الكاتب والشخصية وفي نهاية المطاف من الجمهور، فمنذ ساعتين فإنك تشعر بأنك تعيش حياة ترافيس بيكل، "بشكل غير مباشر فإنك تعيش حياة على طائرة مرتفعة ومليئة بالدراما والمعنى فالحياة مرشحة ومضغوط عليها بسبب الصراع الرئيسي ومعالمها الرئيسية"

التقاطع يكمن في العتبة الأولى، والجزء المنفتح من السطح الكبير هو الذي يقودنا إلى الجزء الآخر وهو الذي يمهد الطريق إلى المحاكمات

والاجتماع كما هي الحال مع العدسة المقعرة التي تتميز بجمالها وكما هي الحال في كونها فاتنة وتقوم بعملية الإغواء وكما هي الحال مع الأب أبوثيوس وأساليبه في نهاية المطاف، فها هي المراحل التي تكمن في هذا الجزء من الرحلة التي تكون مشابهة كثيراً للوسط الأرسطوي، هذا ما تم التوصل إليه لنطلق عليه اسم المشهد الثاني، فما هو المطلوب منا الآن بما يتعلق بالشخصيات، فهو البداية بالنسبة لكامبل التي لا يراها على أنها الهدف النهائي بحد ذاته، وكما هي الحال في منتصف الرحلة بالنسبة للشخصية لأن هنالك بداية أخرى للعبور وللعودة إلى الوراء وإلى "العالم" مع بصيرة جديدة، فهذا هو المكان الذي تكمن فيه روح التغيير للابتداء وكما هي الحال مع "هيئة المحلفين الذين يبدو التوتر في أعينهم" والذين لم يشاهدوا أي شيء فهنالك مجموعة جديدة من المحاكمات أثناء العودة: أو أثناء رفض العودة ولأن رحلة الطيران السحرية إلى العالمين (*الحقيقي والخيالي*) تقوم بمساعدة من يرغب بعبور عتبة العودة والحرية في العيش، فالحلقة تبدو هنا مفرغة.

فكيف تتم مقارنة هذا الشيء مع تطور الشخصية الأرسطوية؟ والتي نراها، كما يتم تفسيرها وتجاهلها حالياً، سنطلق على ما سنأتي عليه لاحقاً اسم البنية العاطفية والتي تكون أيضاً قد نتجت عن الفكرة الأرسطوية، فالنمط المسرحي (الدرامي) "ينظر إلى الطريقة المتشابهة بكيفية شعور هؤلاء في الأزمة وتغيرهم (تحولهم)"، على الرغم من تحليل أرسطو للبنية المسرحية فهي تكشف عن التوازن، فهي مشابهة تماماً لمراحل رحلة البطل، وبشكل مفترض فإن أسطورة النمط الأرسطوي تحافظ على إدراكنا الذي يلتزم بمرحلة التأمل فهي طريقة عقلانية متعلقة بالرغبة الهامة اللاحقة، سأحاول أن أجعل من هذا الشيء أن يبدو غير صحيح على التمام، بالنسبة لنقاشنا الحالي سوف نحافظ على الفكرة لأن الدراما تخبرنا بأن النمو يتطلب الموت والولادة من جديد فالأسلوب المسرحي (الدراما) على وجه التمام يحدث في النمط

التقليدي من خلال رحلة البطل بينما في الأنماط التقليدية لا تحتوي على بطل واحد فقط. كما هي الحال مع موضوع الموت والولادة الذي تم الأخبار عنه بشكل حصري في مرحلة التجربة العاطفية، ولكن ليس في عملية التركيز على التجربة العاطفية لأحد الأبطال، بدلاً من التركيز على التجربة العاطفية للكاتب والذي يعكسه الجمهور.

الآن كيف نستطيع أن نربط كل هذا الأمر مع الرغبة فهل هذه هي الوضعية والحاجة بما يخص الشخصية الرئيسة؟

التطور من خلال الأزمة يقوم بمواجهة الشخصية من خلال حاجتها ويساعد في تحديدها وجلب الأمل بالعودة إلى موطنها، فالمواضيع والرغبة هنا ميتتان، فالشخصية هنا أكثر من مجردة من الشعور تقوم بتمثيل الصراع، لذلك فالموضوع والرغبة يقومان بتحفيز استخدام الطاقة والتحول لاستخدام عبارة جوزيف كامبل في النمط المسرحي (الدرامي)، فهذا الشيء سنكتشفه عن قرب من خلال جوقات الغناء (الأوركسترا) فهي خبرة في العواطف كما يقول وبالمعرفة التي تخبرنا بأن جميع المسرحيات تنبثق عن الشخصية فنحن نبدأ النظر للبنية والنمط كشيء أكثر أهمية من رحلة البطل وفي المسرح كشيء أكثر أهمية من غيره حقاً فإن المسرح (الدراما) يريد أن يقوم بكسر الجدران المحددة لم نفكر به حول وجودنا، فهي تقوم بفعل هذا الشيء عن طريق تحد كل من الطريقة التي نقوم بالتفكير بها والطريقة التي نشعر بها، فحينما أقول (نحن) فأنا لا أعني ببساطة الجمهور أو البطل، بل أعني بشكل رئيسي (الكاتب).

في فيلم "سائق سيارة الأجرة" يعيش البطل في تناقض، فرغبته كما يقول بنفسه أن يجد هدفاً في الحياة والذي يعمل على إصلاح الأخطاء وأن يقوم بإزالة الفوضى التي تتعارض مع حاجاته للحب والاحترام والانتماء ليصبح فرداً عظيماً من جديد، ويبدو كفارس أسود يحارب ليتم تسليط الضوء عليه، وبشكل جذاب غير متناهي حتى وإن كان أكثر ظلمة، وعلى الأغلب

فإن هذه الرحلة هي الدراسة بالشعور بالكراهية والوحدة مما يأخذنا إلى الكهف الداخلي شديد الظلمة. ترافيس يواجه الظلمة التي في داخله في محاولة للتخلص من الفوضى وطرد النفايات والقمامة التي بداخله فلقد فشل مثل شخصية راسكولنيكوف في رواية دوستيوفسكي الشهيرة "الجريمة والعقاب"، فترافيس يذهب من العزلة إلى الإدراك فهما مترابطان مع بعضهما بسبب غير مألوف، ومن أجل أن يصل إلى هناك فهو يحتاج إلى الذهاب إلى الجحيم المطلق وإلى الانعزال والتغرب، ففي النهاية فهو (على الأغلب) لا يحقق الرغبة من أجل أن يكون مختلفاً فهو الشخص الذي يطلق عليه اسم الرجل الخارق (SUPERMAN) (كما في مفهوم نيتشه) ولكن بطريقة معقدة للغاية (فغالباً) ما يقوم بتحقيق رغبته أن يصبح رجلاً عظيماً من جديد.

في الواقع إن أيدي ترافيس ملطخة بالدماء فهذا الأمر يتم إنجازه (بالفيلم) بشكل قليل جداً، فهو يبقى هادئاً بعيداً عن كونه معافى أو مرتبطاً بالآخرين، فالكلمة الصغيرة (على الأغلب) هي التي تخلق اختلافاً بين النهاية السعيدة والتقليدية والتجربة الغير مستقرة.

التدريب الثالث:

أشرح قصة لفيلم قمت باختياره في جملة واحدة أبدأ مع البطل وحاول أن تركز جل اهتمامك على الصراع الرئيسي:

نقوم بتوصيف أسلوب الجملة الأولى من أجل إعادة العملية السردية والتي غالباً ما تتعلق بعملية تمويل الفيلم، ولاحقاً في تسويق الفيلم عن طريق تسجيل الخط أو الشعار فهذا الأسلوب يمتلك تقاليد أدبية طويلة تم الاعتياد على استخدامها من أجل التركيز على الفكرة .

ففي جوهر القصة يكتب غوستاف فرايتاغ في عام /١٨٦٣/ بأنه من الممكن أن يقوم الكاتب كما هو الأمر بالنسبة للمبدع بفهم أفضل لفكرته متبعاً قواعده الفنية، إذا قام بتلخيص الأفكار الرئيسية في جملة واحدة، فهو يقوم أيضاً بتمييز الصعوبة لهذا التعهد هذا إذا لم تكن غير مريحة للكاتب أو محرجة من أجل العمل على خفض أهمية فكرة تطور المادة إلى نمط، فهو ينوي فعل أفضل ما لديه ليشجع على تهذيب روحه الدافئة في بداية العمل ولتصحيح الاختبار والحكم على الفكرة التي تم إيجادها مستخدماً القواعد الأساسية في المسرح(الدراما)، يتابع فرايتاغ بقوله بأننا نقوم أيضاً بتغيير طريقة التدريب للبحث عن الروح المفقودة في العمل الذي تم الانتهاء منه، علاوة على ذلك فهو غير متكامل ومن الممكن وضعه في بضعة كلمات.

من الممكن أن يكون الشعار سطراً واحداً أو عدة سطور مثل خمسة سطور، فالشعار أول ما نجده على ملصق الفيلم (على سبيل المثال أول فيلم أجنبي بهذا الأسلوب هو: "في العراء حيث لا يستطيع أحد سماع صراخك")، فمن غير الممكن أن يشير الشعار بشكل مباشر إلى الفكرة العاطفية، على سبيل المثال، فموضوع الفيلم يتعلق بالحب وحاجتنا لأن نكون سوية مع أحد الأشخاص أو القصة التي تتعلق بالخيانة...الخ؛ فالذي يعطينا الفكرة المسرحية(الدراماتيكية) أو العاطفية يكمن في قوتها والتي بمفهومها العالمي يجب أن ترى على أنها خطأ هنا، فعلى العكس تماماً فإنه من الأهمية التشديد على جعل القصة موضع تساؤل خاص جداً، وكما هي الحال في الهوية والتي هي العنصر الذي يجعلها بارزة. فوصف هذه الفكرة أو الإشارة إليها يكمن في مصطلح تم أخذه من لعبة البيسبول، لذلك يمكن توظيفها في تطور النص السينمائي كما هي الحال في بطاقة الهوية والتي هي وجه التحول الفني للمادة إلى فكرة موحدة مما يتطلب عملية التدريب.

فسائق سيارة الأجرة ليس لوحة فينة للغربة والوحدة والذي يجعل من العنف جلياً لكونه لوحة فنية لسائق سيارة الأجرة والذي قام بالعودة من حرب فيتنام فهو رجل يقوم بالتخريب ويذهب من أجل العنف وهو مهتاج وقاتل، من أجل يقوم المحافظة على العالم وبفعله هذا فهو يقوم بالمحافظة على روحه كثيراً.هل بإمكانك أن تقوم بالمحافظة على العالم وروحك عن طريق قتل الناس الأشرار؟ هذا هو التناقض بين نواياه الجيدة وخياراته السيئة والصراع المسرحي (الدراماتيكي) المركزي.

سنذهب في التدريب التالي إلى خطوة أبعد والتي تبدو بأنها أكثر سهولة مما تبدو عليه في التدريب.

التدريب الرابع:

قم برواية قصة تتعلق بأخر فيلم شاهدته في جملة واحدة دون ذكر العنوان أو أي اسم أو أحد عناصر الشخصيات ليكون بمقدور الآخرين معرفة العنوان من خلال السطر الوحيد الذي قمت بتلخيصه:

في هذه المحاولة لم يقم غوستاف فرايتاغ بالحث باقتباس له على تلخيص القصة في جملة واحدة فهو ليس مجرد أسلوب هوليودي تجاري، فدعونا نحاول فعل الشيء نفسه في السينما الأوروبية ولنأخذ "الوصايا العشرة" و "جنة عدن":

أولاً : (أنا الرب إلهك) قام بكتابته كريستوف كيسلوفيسكي وكريستوف بسكويس فالحلقة الأولى من المسلسل تعتمد بشكل رئيسي على الوصايا العشرة لذلك، وبشكل واضح فهو يقوم بالتحذير بأن لا نقوم بعبادة الآلهة

(المزيفة)، فتكمن أهمية هذا الشيء في دراسة أقل من معنى الحياة والموت والإيمان غير المتناهي، فتأتي الأسئلة مثل لماذا يجب على الناس أن يموتوا؟ أو كالأسئلة التي لا يمكن تجنبها مثل : ما هو الشيء الذي سيبقى بعد أن يموت الناس وفما هو المعنى من هذه الحياة؟ فيكمن الوضوح في بساطة الصيغة والتزامن في نفس الوقت والذي يعطي شعوراً بأنه يفتقد إلى عملية اختصار هذه القصة بسطر واحد فقط وذلك بالتركيز على البطل والصراع الرئيسي: كمثال على ذلك أستاذ الرياضيات الجامعي الذي يقوم باكتشاف الفكرة العقلانية والمزودة بالقليل من الأريحية حينما يسمع بنبأ وفاة ولده، وبعبارة أخرى فإن فرايتاغ على أية حال لا يقوم بإكمال نتيجة جهودنا والتي من الممكن أن تبدو بأنه لا يوجد أسلوب أخر للبحث في الروح الخفية للقصة وللنظر في كيفية أن يتم تنظيم الفكرة على أنها قصة.

أسلوب الوضع الراهن :

هو أكثر الأساليب مساعدة في عملية كتابة النص السينمائي الإبداعية، كما اتضح بأنه يقوم بعرض العلاقات الإنسانية كلعبة قوة في الوضع الراهن، فقد قام كيت جونستون باستخدام مفهوم (الراهن) في الأسلوب وبما يعني بطريقة التعامل الحصري مع عملية البناء والهدم والتي تأخذ حيزاً في كل تعامل إنساني بشكل اعتيادي، فإن هذه الحالة قد تم إدراكها وتضمينها بشكل لا واعي، فالأحداث هي اهتمام ثانوي في العلاقات بين الشخصيات كما هي الحال في العلاقات الإنسانية، فالشيء المهم والذي من الممكن أن يقوم الشخص بوصفه بوعي أو بلا وعي سواء كان مهماً أو غير مهم أكثر مما يعني تعارضهما على وجه التمام،فماذا يعني ذلك على وجه التحديد؟

هنالك أناس يفضلون أن يقولوا نعم (الأشخاص ذوي الأداء السيئ) ويفضل آخرون أن يقولوا لا مثل(الأناس ذوي الأداء الجيد). فهؤلاء يقولون نعم نتيجة لمغامرات قاموا بتجريبها نتيجة مستواهم، بينما الذين قالوا لا تم منحهم الأمان الذي عملوا على إنشاءه أو القيام بحفظه بشكل أفضل، نتيجة لمستواهم، فإن ما يدعى بـــ (اللاعب في الوضع الراهن) يقوم بإعاقة كل حركة إلا إذا كان لديه الشعور بإمكانية السيطرة عليها فإعاقة الحركة هي نمط من أنماط العدوانية التي قمنا بالتدرب عليها ومن خلالها تعلمنا على أن نقبل ونتعلم عملية التجاهل حينما نكون اجتماعيين والتي هي في أحسن الأحوال تكون غير واعية وتخلق مزاجاً رديئاً، فالأطفال يتصرفون بشكل مختلف نتيجة الفعل العدواني كما يفعل بعض الذين يعانون من انفصام الشخصية الذين هم خارقون بالطبيعة، أما الباقون فيتعلمون مع مرور الوقت إمكانية الاستغناء عنهم، فننسى بأن كل فعل وكل كلمة أو حتى كل صوت، وحتى كل حركة لديها سبب أو محفز، فالهدف ليس واضحاً (صافياً) فنحن بأمس الحاجة إلى علاج مقدرتنا التي تتعلق بالرؤيا والشعور كما قمنا بفعله عندما كنا أطفال.

المثال التالي يبدو كعملية لإعاقة الاتصال من قبل لاعب رفيع المستوى كما هي الحال في الفعل العدواني فنحن ندين بالعرفان لكيت جونستون في حديثه عن الفتاة الصغيرة والمرأة التي تمشي في الحديقة. فالفتاة الصغيرة تشاهد الزهرة وفجأة وبحماس كامل تندفع المرأة للذهاب باتجاه الزهرة فتقطفها "أنظري كم تبدو جميلة فجميع الأزهار تبدو جميلة" تجيب المرأة بسخرية ودون التفكير في هذا الأمر، من ثم تبدأ الفتاة الصغيرة بالبكاء. جملة بسيطة تصبح بشكل آني عملية عدوانية وفي الوقت نفسه نهاية للنقاش أو نهاية لأية نوعية أخرى من أنواع التواصل.

بإمكاننا فهم مصطلح (الراهن) ربما لأننا ما زلنا بوضع أفضل إذا ما قمنا بمشاهدته على أنه شيء لا واعي (أو أشياء تبدو أنها واعية) ولكن ليس في عملية وصفنا وليس أيضاً بالتحديد ضمن وضعنا الاجتماعي، فعلى سبيل المثال بإمكان السيد (جنتلمان) أن يمثل نفسه على أنه أدنى درجة من خادمه، في الواقع، على العكس بإمكان الخادم أن يستطيع التمثيل على أنه أعظم من سيده (لأنه يستطيع أن يصبح فوق اعتيادي وفخوراً وببساطة أكثر ذكاء وموهبة من سيده).

التدريب الخامس:

حاول أن تقول قولاً لطيفاً أو شيئاً وقحاً لشخص يتمتع بوقار يجلس بجانبك والقيام بالتحقق من ردة فعله، هل يدل جواب على ما فعلت على ارتفاع مستوى الشخصية أم ضعفها؟

سيصبح هذا التدريب قريباً أوضح لأننا غالباً ما نحصل على النتيجة المعاكسة للشيء الذي نكافح من أجله، فأحد الشخصيات لا يحتاج بالضرورة أن يصل إلى الحالات التي يقوم فيها بتحديد الهدف فهي مجرد عملية مفيدة تم التحقق منها في محاولة للكفاح من أجل الوصول إلى مكانة أسمى، وعلاوة على ذلك لم يقم أحد بإنجازها أبداً، فالتغيير في هذه الحالة من الممكن أن يحدث من خلال الحوار أو خلال الاتجاهات أو الأفعال، فنحن لا نستطيع تجنب أسلوب هذه لعبة لأنها جزء لا يتجزأ عن العلاقات الإنسانية، فغالباً ما تكون هذه حيلة(لعبة) بين الأصدقاء، لذلك فلعبة الأصدقاء يتم لعبها بكل سرور وبشكل مميز فهي تسخر من كل شخص، بينما الأشخاص يتظاهرون بالاحترام المتبادل بما بينهم، فالملهاة (الكوميديا) تجعلنا نضحك عن طريق تخفيض وضعيات اللاعب والحط من مكانة اللاعبين الآخرين برفق أيضاً.

التدريب السادس:

قم بصرف يوماً بكامله بمفهوم "الوضع الراهن"، ثم قم بالتحري وأنصت وشاهد الفارق، وقم بمناقشة وملاحظة الحوار والأوضاع حتى تبدأ بالتطور الذي ليس له معنى والذي غالباً سيتم الانتهاء منه لهذه اللعبة الراهنة المخفية والتي تحيط بنا.

إن فهم اللعبة الراهنة هو أمر غير منفصل عن الشرط المسبق للعملية الإبداعية بالنسبة لكاتب النص السينمائي فبمقدورنا أن نقوم بتنظيم قصصنا وحواراتنا بشكل طبيعي أكثر بما يتعلق بالمقدرة على فهم وتغيير حالة شخصياتنا بشكل رئيسي، وعلاوة على كونها طريقة جيدة للاتصال وخلق مجال للعلاقات بين الشخصيات، فكلاهما تبرز في فصول مجردة وفي قصة كاملة، فمن الآن وصاعداً سنستخدم هذا الأسلوب لأنه يجعلنا قادرين على استخدام غرائزنا الفكرية أثناء الكتابة ولأننا بفعل هذا الشيء سنفكر بالمستوى الوظيفي أكثر من التفكير بالمحتوى.

التفكير بما يتعلق بوظيفتها(وظيفة اللعبة الراهنة) هو مفهوم مهم في أسلوب رواية القصص الإبداعية وحتى بما يتعلق بالأسلوب المبسط على الأقل في البداية من أجل تحديد الأسلوب الإبداعي في حركة الكاتب، فالراوي يجب أن ينسى بأنه مشغول بإنشاء القصص والبداية بالتفكير بما يتعلق بوظيفتها البنيوية، إن كنت على الدوام أتحدث عن عملية إنشاء القصص فإن معظم البشر يكونون مهمشين، وإن كنت أتحدث عن وصف العمل الاعتيادي(روتيني) فلا أحد لديه مشكلة مع هذا الأمر كما يقول كيت جونستون، ولكن دائماً ما يوجد رواة يحاولون العمل بذكاء من أجل فهم الأحداث الاعتيادية والتي تبدو طبيعية بالنسبة إليهم مع النتيجة التي تتقاطع مع الأمر المألوف والذي يصبح لا معنى له، ومن ناحية أخرى فإن التقاطع

بالأمر الاعتيادي من الممكن أن يصبح مجرد حدث يومي يمكننا بالكاد من أن نقوم بروايته كبداية للقصة ، وباستمرار هذه اللعبة العقلية تمكننا أن نتخيل أننا في أمر اعتيادي جديد، على سبيل المثال متسلقي الجبل يبدأن بتسلقه ومن ثم فإن بداية نشاطهم من الممكن أن تكون تجربة صعبة شبيهة بـــ التقاطع مع الأمر الاعتيادي في بداية القصة وللعمل على الاستمرار في طريقة تفسير ذلك الأمر، إذا كانا عالقان في مكان بعيد أو أقل أو أكثر إعاقة لهذا الأمر.

التدريب السابع:

أبدأ الفصل بعمل اعتيادي (روتيني) وقم بمقاطعة هذا الأمر في الفصل ذاته الذي من الممكن أن يكون متضمناً أكثر من شخصيتين.

لذلك بشكل حتمي فإن إحدى هاتين الشخصيتين ستقوم بتغيير الروتين بالنسبة للآخرين بقبول أشياء لن توافق الشخصيات (الأخرى) على قبولها، فمن الضرورة أن تبقى في حدود الزمان والمكان من المشهد كما هي الحال في أن تقوم بتحديد(حصر) نفسك بشخصيتين بدلاً من إضافة شخصية ثالثة أو جلب مساعدة من الخارج كما أنك في المشهد ستكتشف بأنك في حاجة ماسة إلى اختيار أحد البدائل الأربعة التالية:

١ - إن كل من الشخصيتين يتم الخفض من مستواهما.

٢ - إن كل من الشخصيتين سيتم رفع مستواهما.

٣ - أحد الشخصيتين سيرفع مستواه وسيتم خفض مستوى الشخصية الأخرى.

٤ - الشخصيتان يتبادلا أدوراهما.

فالهدف من ذلك هو السماح بعملية أغناء المشهد ولكن ليس السيطرة عليه، عند اللزوم، فهذا التدريب يعتبر أول تدريب كتابي ينجم عن فصل بأسره، ومن الضروري هنا القيام بوصف وظيفة الفصل على وجه العموم، والذي يتعلق بالفعل هنا لأن الفصل عادة ما يتم تعريفه على أنه تغيير في المكان حيث يحصل الفعل.

فالنص السينمائي يتألف بشكل نسبي من رقم هائل من المشاهد على وجه العموم، فلكل مشهد وظيفة معرفية خاصة به تم تعريفها بشكل جيد؛ تتعلق بالتقسيم الشامل في النص السينمائي، فإما أن تكون مقدمة للحبكة أو تساعد في تطور الشخصية، وعلاوة على ذلك فهي المشهد الجيد، وبالتالي فإن العوامل الأقل أهمية تكون وظيفتها الأساسية هي في خلق المجال من أجل العمل على تطور الشخصيات أو المكان وجعل الجمهور يضحك ... الخ.

سنبقي عيوننا مفتوحة على كل هذه العوامل، فالذي يثير اهتمامنا الآن هو العلاقة بين الشخصيتين (الفعل وردة الفعل)، (for every action there is reaction) وأين تكمن العلاقة في التغيير ضمن سياق المشهد.

يكمن معنى الحوار بأنه عنصر مسرحي والذي هو موضع للريبة والشك، ففي بداية كل مشهد عمل مع طريقة إبداعية تتعلق بكاتب النص السينمائي قد تنشأ المشاهد في كثير من الأحيان من خلال الاعتماد على الحوار الذي تم استهلاكه، ومن أجل منع حدوث هذا الشيء فإننا سنقوم بتقديم الموضوع في مكان المشهد، فالشخصيات ستبدأ بالتواصل في أسلوب مختلف وتقوم بإيقاف استخدام أسلوب الحوار المتوقع، فالشخصيتان تمتلكان أسلوب الحوار الذي يبدو مثل فردتي حذاء أو دراجة، وبما أنه لا يوجد فارق هنا،يكون الشيء الأكثر أهمية هنا: هل كانوا يقومون بإثارة اهتمام كل شخص أو جذب كل شخص إلى المصيدة أو رغبة في الاعتذار من كل شخص؟ فمفهوم اللعبة الراهنة يقع على عاتق العنصر الروائي والذي هو في معظم نظريات النصوص السينمائية يشاهد على أنه أكثر أهمية من جميع العوامل الأخرى، هذا هو مفهوم الصراع وهو الأمر سننظر إليه أكثر عن كثب.

بنية النص السينمائي: العامل الثاني:

(الصراع):

إن جوهر المسرح(الدراما) كما هو الحال في الشرط اللازم لوجوده يمكن في الصراع أو بالمعنى الأوسع للكلمة يكمن في التباين (فالصراع هو القلب النابض للكلمة بأسرها)، كما يقول لايوس إغري والذي يستمر بتعريف الصراع على أنه طاقة غير معقولة تنتج سلسلة من الابتكارات، الابتكار الأول هو قطعة فنية لا يحمل في طياته الصراع ويخلق جواً من اليأس وهو خطر يقوم بتهديم بنية النص فورا، وبدون الصراع فإن الحياة تكون مستحيلة في كل مكان من أصقاع الأرض أو في أي مكان من هذا الكون الواسع، فأسلوب الكتابة واضح وبسيط يمثل القوانين الصالحة على وجه العموم والتي تتحكم بكل ذرة أو مجموعة من النجوم، هذا يعني بأنه لا شيء أقل أهمية من القوانين البنيوية والتي تكون صالحة للذرات أو المجرات فهي صالحة أيضاً للكتابة.

بالنسبة للفيلسوف هرقليطس فإن الصراع يعتبر بداية كل شيء، وكل شيء يحدث نتيجة الصراع، فالإلياذة هي نمط من أنماط الصراع منذ قيام هيكلتها على أساس العاطفة، وهي عاطفة الغضب والرغبة في الانتقام، والتي يخفيها البطل آخيل بداخله، فهنا يبدو أن الصراع الرئيسي له علاقة مع العاطفة الرئيسية للقصة، في الصور المتحركة فإن لحظات الصراع من الممكن أن يتم مشاهدتها على أنها مصدر أو سبب لردود الفعل العاطفية لدى الجمهور المشاهد.

ومن خلال تاريخ علم النفس فإنه كثيراً ما كان ينظر إلى الصراع على أنه المصدر الرئيس للعواطف، وكما هي الحال مع الفيلم الروائي أيضاً فمن هناك يوصف الصراع على الأغلب على بأنه قيام البطل بمحاربة جميع أصناف العوائق والإعلان بأنها عقبة في طريقه، فالصراع يولد من الحاجة أو النية أو الهدف، لذلك فهو يقوم بمواجهة العائق.

بنهاية المطاف فالأمر يتعلق بتأسيس نماذج للتوقعات ووجهات النظر والتي من غير الممكن أن تكون فرضيات أو قد تم نشوئها مؤخراً، فمن الممكن لأحدنا أيضاً أن يقوم بإثارة توقعاتنا بما يتعلق بـــ الشيء الذي لا يمكن توقعه من عوامل التناقض. فالنظريات الحديثة للسرد والتي تنسب إلى مفكرين أمثال: تودوروف وغريماس تفتقد إلى مفهوم الصراع لكنها تشيد بفعالية الأسلوب الروائي كنتيجة لاضطرابات في عملية التوازن، فهذا الأسلوب الروائي هو نتيجة للتوترات بما يتعلق بين التوازن وعدمه.

بالنسبة للفيلسوف هيغل:هناك نوعان من الصراع الدرامي،حيث يكون العامل الداخلي أحد أسباب التصادم الدرامي عمل صائب وفي الاتجاه الصحيح، والتي لا يمكن أن تستمر على حاله، على العكس من ذلك يجب أن تكون هذه الطريقة على ما هي عليه، فهي التغيير في شروط التناغم الذي يجب أن يتم تغييره مجدداً.

عاملا (هيغل) في الصراع الدرامي :

١ – العامل الداخلي والذي بموجبه فإن الشخص يقصد بالصراع الذي يكون مع البطل المكبوت أو المتعلق بالجانب المظلم الداخلي.

٢ – العامل الخارجي، الذي يحدث بين شخصيتين من خلال تحديهم لبعضهم الآخر، فالنسبة لواضعي نظريات النصوص المسرحية فهناك أنواع أخرى من الصراع، مثل الصراع بين البطل والمجتمع أو بين المحيطين به أو مع الطبيعة.

بينما ليندا سيدجر تقوم بالتفريق بين خمسة عوامل مختلفة للصراعات، فالعامل الداخلي الوحيد بين البشر هو عامل اجتماعي يتعلق بحالة البشر والصراع الكوني الأزلي.

فكل واحد من هذه العوامل تم تصنيفه، فالأصناف الرئيسية للصراع الدرامي هي الإنسان ضد الطبيعة أو القوى الفوق طبيعية (الميتافيزيقيا)، أو

مجموعة أو حالة من الأفراد ضد بعضهم البعض، ومن الممكن أيضاً أن يكون الصراع للرجل ضد نفسه - فالقواعد هي ذاتها بالنسبة للمأساة (التراجيديا)، أو الملهاة (الكوميديا). إن أفضل القصص تنشأ في وضع طبيعي حيث يتم تقديم كل هذه الأنواع الثلاثة للصراع، وهذه ما يطلق عليها أسم (القصص القديمة).

علاوة على ذلك من الممكن أن يكون الصراع شيئاً آخراً، فهو مثل التنافر بين قطبين كهربائيين متعاكسين، فقطب كهربائي واحد غير كافٍ للتأكيد بأن الضوء يسري فالقطبان مطلوبان في هذه العملية، إن مؤلف كتاب "الأطفال الإيطاليين" للكاتب جياني روداري قام بتقديم أساليب في عالمه الخاص بما يتعلق بتأليف القصص، فقام بوصف كيف أن بإمكان الكلمة أن تصبح ناشطة إذا قامت الكلمة الثانية بتزويدنا بالشعور بالمسؤولية، والتي تجبرها على تغيير دربها المعروف واكتشاف احتمالات جديدة لمعناها فلاحقاً يقر هذا الكاتب بأنه إذا لم ييكن هناك صراع فلا توجد حياة.

يكتب هنري فالون بأن الأفكار تحدث في أنماط ثنائية فمفهوم (العفوية) لا يتطور من دون مفهوم (القسوة)، وبالأحرى فهما يتطوران سوية في الصراع الذي هو في الوقت المتزامن موروث، هذه البنية الثنائية هي عنصر أساسي للفكر وليست عنصراً مفرداً فالنمط الثنائي هو النمط الرائد بالنسبة للعناصر المستقلة، وأخيراً وليس آخراً فإن العالم النفسي سيغمون فرويد قام بربط هذا الشيء بالصراع اللاواعي مؤكداً على الاختلاف، وهذا هو النقيض لهذا الصراع، فالدور المركزي يكمن في ظهور الدور الهزلي.

الصراع والتناقض يكمنان في كل مكان بين بطل القصة وخصمه وبين ما تريده الشخصيات وما تحصل عليه، والعامل الذي يمنع من الحصول عليه وبين النواحي الإيجابية والنواحي السلبية للشخصية، وبين النص وما يتضمنه وبين ما نقوله وما نعنيه بقولنا، وبين الملهاة والمأساة(الكوميديا و التراجيديا)،

فليس هناك مأساة قوية التأثير دون عناصر مذهلة ولا ملهاة قوية التأثير دون عناصر مأساوية، كان الكاتب وليام شكسبير هو من تبنى هذا الأسلوب الذي علم تأثير التناقض جيداً، ففي مسرحياته المأساوية غالباً ما يقوم بإدخال فصول مذهلة كما هي الحال مع الشخصيات، فالملهاة الحقيقية تعتبر أكثر ظلماً دون أن نخطأ في ذلك الأمر.

في فيلم (سائق سيارة الأجرة) فإن الفصول التي تتعلق "بالارتياح الهزلي" ليست جزءاً منفصلاً، بل هي بطريقة أخرى المأساة الرهيبة والمظلمة، ومثال آخر لعملية التشخيص هو ما ورد فيلم "شروط (مصطلحات) التردد" من قبل جيمس إل بروكس حيث نرى الجمهور والدموع التي تذرف من أعينه من شدة الضحك من منتصف الفيلم حتى النقطة التي يتعرفون من خلالها على أحد الشخصيات، فالفتاة المحبوبة وأمها لديهم طفلين مصابين بمرض السرطان تقومان بمشاهدة هذا الفيلم في المسرح مع جمهور لديه خبرة واسعة، ففي اللحظة الحاسمة، ينقلب الذين كانوا يضحكون إلى ذرف الدموع؛ هذه هي النتيجة القوية والوحيدة والممكنة لأن الجمهور كان "منغمساً" بالضحك مسبقاً.

أخيراً وليس آخراً، فإن التناقض يجب أن يقع أيضاً بين الفصول المستقلة فهنالك دائماً طرق لإنشاء تناقض أو رغبة شديدة باستخدام كل شيء على المدى المتوسط والذي من الممكن أن يتغير كالوزن الشعري والوقت واللون والصوت، كما اعتاد الكاتب فرانك دانيال على قوله: إذا كان أحد هذه الفصول بطيئاً فمن الممكن أن يكون التالي سريعاً، فإن الشيء المتقطع والملزم لهذا الشيء هو وضعية آلة التصوير السينمائية وحركتها، فإن الفوارق تكمن في عملية التناغم (تحرير الوزن الشعري) وإن أي شيء في هذه الفوارق سيذهب بما بعد.

أسلوب الفشل: الشجاعة بالاعتراف بالفشل وقانون الكمية:

يقول الكاتب صموئيل بيكت في أحدى المرات: بأن تدعى كاتباً يعني أن تتواصل بالشعور في حتمية الفشل، فإن وضع أسلوب الخداع الآن سيمكننا من الحصول على بنية تتعلق بالطريقة الأمثل بكتابة النص السينمائي الإبداعية والذي سنطلق عليه اسم أسلوب الفشل، فالشعور بالفشل معروف لدينا وكلنا نخاف منه، وبالتالي فنحن غالباً ما نفتقد الشجاعة للشعور بالفشل، وهذا هو الشيء الأكثر أهمية لشروط مسبقة لنكون قادرين على العمل بإبداع.

"ينبغي عليك أن تكون شخصاً أكثر عناداً لتبقى فناناً في هذه الثقافة"، كما يقول الكاتب كيث جونستون. ويتابع جونستون: "إنه من السهولة أن تقوم بلعب دور الفنان ولكن في الواقع بأن تقوم بإبداع شيء يعني أن تذهب ضد ثقافة الشخص" ، فهو يعلمنا بشكل واضح عن أحد أهم الأشياء التي نحتاج إليها لنتوصل إلى النجاح، فالإلهام أو العمل الإبداعي ينبغي أن يكون عملاً طبيعياً وسهلاً مثل الحواس الخمسة والتفكير الناجح غالباً ما يكون العائق الأكثر مواجهة كأحد أكثر الأشياء تعقيداً الذي ينبغي علينا تعلمه من أجل إيقاف رغبة السيطرة على المستقبل الذي يكمن في ذهننا من أجل الانتظار ومشاهدة ما الذي سيأتي لاحقاً، فبإمكاننا أحياناً أن نتعلم من خلال عملية الارتجال.

"لا يفكر الناس حولك كيف تبدو بالنسبة لهم لأنهم بعيدون جداً عن هذا الأمر ومشغولون وقلقون حول كيفية ظهورهم بالنسبة إليك" يقول الكاتب جون فورهاوس في محاولته لجعل مفهومنا للنجاح نسبي، لكن ماذا يعني هذا الشيء بالنسبة للكتابة؟ يقترح جون فورهاوس التالي: إن عشرة أفكار من الممكن أن نمتلكها في أي وقت يعطى لنا، نحن سنقبل بهذه التسعة (تسعة أفكار) غير المجدية ونفترض أن هذه الأزمنة العشرة هي أزمنة حرجة لأننا نعلم أنه من الممكن أن نكون غير ناجحين في تسعة مرات من أصل عشرة، فالفكرة التي تحررنا من الواقع تجعل منا أناساً جيدين. هذا قانون بسيط لأسلوب الكمية

الذي يستعمل لتحفيز إبداعنا، هذا الزمن المتعلق بالعامل الذي يؤثر على النجاح. إن الرقم التام ليس مهماً (فأحد الأشياء العشرين تتعلق بالأمر الصحيح، بينما المحاولات الخمس الأخرى تحاول أن تظهر نفسها على أنها كافية). فما هو الشيء المهم الذي يكمن في الكمية والتي تتضمن إخفاقاتنا الرئيسة؟ فقانون الكمية مازال يمتلك ميزة أخرى لأن الأشياء التي نعرفها جيداً، سرعان ما يتخلص منها الدماغ الذي يبدأ بإنتاج شيء جديد سيصبح بدوره إبداعياً.

إن الهدف من أسلوب الفشل هو تقليص شعورنا بالخوف لأننا قمنا بتوقع النجاح الذي خططنا له، والذي علقنا آمالنا عليه، يعني ذلك أيضاً أننا نحتاج إلى النجاح وأننا خائفون من الفشل، هذا الخوف هو الذي يعيقنا، فليس بالأمر السيئ أن تفشل بعد كل هذا الجهد فعلى الأقل سنقوم بالتحرك إلى الأمام!

لذلك ينبغي عليك القيام بالتركيز عوضاً عن تلك الخطوات الصغيرة وقم بإيقاف تفكيرك حول العرض الأول، أو بما يتعلق بالقراءة السرية الحماسية لتعليقات الصحف، دعونا نقوم بعملية تحرير أنفسنا من رغبتنا القوية في الحفاظ على الخطوة الإبداعية بشكل دائم ضمن عملية التحكم بها والتركيز على ما هو الشيء الذي سنقوم بفعله لاحقاً، لذلك قم بوضع الكلمات على الورقة، يجب علينا أن نتنازل عن معظم تلك الكلمات لأنها ستنتهي في سلة الأوراق المهملة، فـي الواقع سنتعلم كيفية الكتابة، كما هي الحال في افتراضنا، بأن ما نكتبه قد تم وضعه في الدرج ولا أحد من الممكن أن يقوم بقراءته، بشكل آخر وكما هي الحال مع كاتبة النص السينمائي آنا هاملتون فيلان والتي تضع عبارة "لا تستلم للنتيجة فقط؛ بل قم بكتابة الكلمة التالية" فإن التدريبات اللاحقة قد صممت لتساعدنا على تطوير مقدرتنا على الكتابة، وإن الكلمة التالية لا يجب أن نستسلم بسببها لنتيجتها، بينما نقوم بعملية متابعة تطور الشخصيات.

التدريب الثامن:

قم بأخذ خمسة دقائق لتلاحظ عشرة أسماء تعود لعشر شخصيات (بالإمكان تضمين مكانتها): التفكير بهذا الأمر ينبغي تجنبه، ولكن على أية حال إذا كانت هذه الفكرة مغلقة على نفسها فقم بالكتابة بسرعة، أنسج أفكارك الأولى راقب معظمها حتى لا تنتهي هذه الأفكار في سلة المهملات.

"تعتبر الشخصية أولاً وقبل كل شيء ما يتعلق بصوتها وأسمها" كما يقول الكاتبان وليام إتش غراس، وورولاند بارتث بأن الشخصية هي نتيجة لمساهمة أو لعدة مساهمات.

التدريب التاسع:

قم باختيار أحد هذه الأسماء التي تم الإشارة إليها بالتدريب الثامن بما يتعلق بوصف الشخصية التي تنتمي لهذا الاسم، فعلى سبيل المثال خذ بعين الاعتبار الميزات الجسدية أو الميزات بما يتعلق بـــ (الجنس والعمر، وفي مجالات أخرى ما يتعلق منها بالمظهر لتساعد في تكوين صورة مرئية عن الشخصية): ووضع العائلة والعلاقات والمتشابكة (سواء كان لدى الشخصية عائلة وأطفال وأصدقاء، سواء غالباً ما كانت تقوم بمشاهدة العائلة والأصدقاء، أو متى وقعت إحدى هذه الشخصيات في الحب أخر مرة وكيفية انتهاء هذه العلاقة، وكيف هي علاقات هذه الشخصيات مع زملائهما): وبما يخص الناحية النفسية (المرحلة العقلية، الشعور الرئيسي غير الودي والحزين ... الخ)، والطموح والأحلام والرغبات المكبوتة والمخاوف النادرة كما تُشاهد الحياة من وجهة نظره أو نظرها.

شخصية واحدة من بين عشرة شخصيات:

تم تجنب الرابط الأول الممكن لعناصر الشخصية الذي وضع في كل من الاسم والموقع، هذه عناصر خارجية تعرفنا بهذا العالم، وحتى ولو كان بإمكانهم (الشخصيات) لعب دور غير محدود في القصة التي تنبثق عن الشخصية، فنحن بأمس الحاجة إلى معرفتها لنكون قادرين على جلب الشخصية للحياة، ومن أجل الحصول على أعظم خروج من هذه اللعبة (الأسلوب)، فنحن نهدف إلى تناقض أكبر لهذه الروابط، إذ غالباً ما نجد بينهم (الشخصيات) روابط والتي نكافح لتكون مقنعة ولكنها فاشلة للأسف، فأحياناً يكمن التناقض بينما تفكر بما يتعلق بهوية إحدى الشخصيات وما هو الواقع الذي تعيشه، فالوصف التالي للشخصية تم تطويره بالاعتماد على عناصر مستمدة من إحدى القوائم، تختار الكاتبة شخصية (الفيلسوف هانس نيماند) من قائمتها، فطلبت منها أن تجيب على أسئلتي دون التفكير بها ملياً، ونفترض جدلاً بأن الأجوبة دائماً موجودة مسبقاً في ذهنها بما يكفي لإثارة الاهتمام، فهي تتوصل إلى هذا الأمر في طريقة يصعب علينا القيام بها، فعندما قمنا بإنشاء الشخصية طرحنا التساؤلات في ذهننا وحاولنا ألا نفكر بها ملياً، كما لو أن الأجوبة موجودة هناك، وبسبب كونها موجودة فهذه هي النتيجة.

ستون عاماً :

هو رجل أصلع وأعزب يضع نظارات ووحيد على الدوام، يقوم بتأليف كتباً لم تنشر من قبل، يعيش في منزل ورثه عن أمه بمساحة سكنية جيدة، فهو يعيش على تركة والدته من أموال ضئيلة، وليس لديه تلفاز، يتواصل هذا الشخص مع صديق قديم منذ أيام الجامعة، حيث لديهما نقاشات لا متناهية عن الفلسفة وصديقه بيتر هو الوحيد الذي يعرف عن إحدى القصص القديمة، لذلك لا يقوم بطرح أسئلة على الإطلاق، فالقصة القديمة ترتبط مع إحدى الفتيات التي وقع في حبها مرة واحدة في حياته حينما كان لا يزال في الجامعة،

تعرضت هذه الفتاة لحادثة لأن الطريق كان غير سالك بسبب هطول الثلوج وقد كانت في عجلة من أمرها، حيث كان ينتظرها في منتجع قريب مهجور، وكان يفكر طوال الوقت ويخطط حتى بأدق التفاصيل، وحتى في حالة الطقس المفاجأة التي كانت على العكس من توقعاته التي من الممكن أن تمنعه من أن يقابلها صدفة، فلقد أراد أن يسألها إذا ما كانت لديها نية للزواج منه، فانتظر في هذه المنتجع لمدة ساعتين دون نتيجة، وعندما لم تحضر قاد سيارته بعصبية بعيداً في اتجاه آخر، فالغضب كان هو الشعور العاطفي الذي عرفه جيداً إذ بدا له بأنه طبيعي، فهذه الفتاة لم تكن مناسبة تماماً له. وفي اليوم الثاني علم بأنها توفيت في مكان الحادث وأن الطريق إلى المنتجع لم يطأه أحد من قبل، فقد استغرق الوصول معه إلى المنتجع ثلاث ساعات كاملة حيث كانت قد بقيت ممددة هي أيضاً على قارعة الطريق لمدة ثلاثة ساعات، ومن ثم فإن ما أكتشفه كان بعد فوات الأوان، لقد فات الأوان للوقوع في حب امرأة أخرى، حيث أصبح قلبه متحجراً، بعد أن أنبه ضميره كثيراً وحمل نفسه المسؤولية، يوماً بعد آخر يزداد قلقاً فلو لم يأخذ الاتجاه للمنتجع ولو رجع لمنزله ولم يأخذ الاتجاه المعاكس ولو غير من خططه حينما بدأت السماء تثلج، فهو يتساءل: لماذا هناك؟ ولماذا في هذا اليوم بالذات؟ ولماذا هي التي حصل معها هذا الأمر وليس هو؟ فلم يتحدث على الإطلاق حول هذا الموضوع مرة أخرى ولم يعد لديه طموحات بل وأكثر من ذلك لم يبقى لديه أحلام.

ما نحصل عليه الآن هو العودة لقصة الشخصية أو القصة بحد ذاتها، فهل يجب على الكاتبة أن تقرر بأن العودة للقصة تخبر المزيد عن هذه الحادثة المثيرة بما يخص الشخص الذي اختارته، فقد قام الكاتب بالتعرف بهذا الشخص على أنه شخصية قصصية للوهلة الأولى.

وقد أدركنا بأن هذه الشخصية هي الوحيدة صاحبة الحق، من جهة أخرى يجب أن يكون لدينا سبباً لعزلته (بطل القصة)، وحينما سألتها (إحدى

الشخصيات) متى وقع في حبك آخر مرة؟ فتجيب: كان هذا الأمر منذ زمن بعيد، ومن ثم فإن القصة القديمة قد تم اكتشافها تدريجياً، إن الكاتب يقوم بالإجابة على الأسئلة بحزم شديد، وبسرعة فائقة ومن الواضح بأن لديه صورة مكتملة جداً عن الشخصية التي في دماغنا، إذ كان ينبغي علينا أن نضع بطل القصة في شروط عامة، وعلاوة على ذلك يكون السؤال: من أين سنبدأ. فالحقيقة هي بأنه على الكاتبة التي قمت بسؤالها مسبقاً أن تجيب ببساطة لكون الأسئلة محدودة جداً بحيث تعمل على تبسيط الأسلوب، وتساعد في البحث عن الصراعات بدلاً من الغموض، فالأشياء لا يتم التركيز عليها، ومن الممكن أن تجلس الكاتبة وتفكر وتصف الشخصية.

التدريب العاشر:

قم الآن بكتابة حوار داخلي (منولوج) لشخصية قمت بإنشائها من مخيلتك في نمط الشخص الأول الروائي:

يتضمن التدريب حواراً داخلياً يمتلك في طياته أحد أفضل مفاهيم المدرسة الأدبية الإيطالية "الواقعية الجديدة" التي تسبب لنا الإلهام، فالفلم "سارق الدراجة" النص السينمائي للكاتب سيزار زافاتيني الذي يعتمد على الحوار الداخلي، بينما الكاتب الإيطالي لويجي بارتوليني اعتمد في كتابته على نمط الشخص الأول الروائي وهو صوت الرسام الفقير الذي يبحث عن دراجة في شوارع روما، فكاتب النص السينمائي أكد على أن الشخص هو الذي جعله بشكل كامل بأمس الحاجة إليه (أي كاتب النص السينمائي) من أجل إيجاد دراجته المسروقة، نعم، وبما يتعلق أيضاً بوضع حياة وموت الشخصية الرئيسة لأنه بإمكانه فقط أن يحتفظ بعمله المنهك والمربح إذا وجد دراجته، فلا دراجة لا عمل (لا عمل تعني بأنه لن يعاني).

فالتدريب المشار إليه سابقاً يقوم باستثمار الحوار الداخلي بشكل طبيعي لتذكيرنا "بالصوت الخارجي"، فالأداة الروائية تبدو معقدة بالنسبة لنا، بشكل أساسي، وغالباً ما يتم استعمالها بلا مبالاة من قبل كتاب النصوص السينمائية، ومن ثم فإن الصوت الخارجي ليس مثل أي شيء آخر، لكن غالباً ما يكون الصوت الداخلي ،أي صوت الراوي، الذي نسمعه منذ البداية غير محدد، وغالباً ما يصاحبنا (صوت الراوي) من خلال الفيلم بأسره، فكاتب النص السينمائي بإمكانه أن يروي لنا القصة مباشرة، عوضاً عن قيامه بروايتها لنا من خلال بنيتها التي من الممكن أن تكون واضحة أكثر من كونها مثيرة، البنية المسرحية(الدرامية) تمتلك بعد كل هذا الشيء تأثيراً رئيسياً ووحيداً، فهي التي تقوم برواية القصة من خلال الصوت الخارجي، وهذا ما سنناقشه بمزيد من التفصيل، فهو أداة مخصصة للنمط الملحمي في الفيلم الروائي، على الرغم من استعمالها، فهي لا تنجم بشكل آني عن الملحمة، وبعد القيام باستبعاد أساليب كتابة النص السينمائي فالشخصية الروائية البعيدة عن الشاشة أصبحت موضعاً للاختبار والاختلاف، وهنا نلاحظ بأنها مستخدمة في أسلوب أكثر فائدة من الأسلوب الذي تم وصفه أعلاه، في الصور المتحركة "الحاسة السادسة، الشكوك الاعتيادية"، وكما هي الحال في البرامج التلفزيونية "ربات المنزل اليائسات"، في هذه الحالات يكون الكتّاب قد تلاعبوا بسؤال يتعلق بما يدعى "بالراوي غير الملائم"، وقاموا باستخدامه كأداة تمثيلية مسرحية(تمثيلية) مقبولة ومثالية، تتعلق بالأداة الروائية التي تم تأسيسها.

الصوت الخارجي (صوت الراوي) يقوم برواية القصة:

لقد انبثق النص التالي عن التدريب الذي يتعلق بالحوار الداخلي الذي يمثل الصوت الداخلي لراوي معين "أيها الشيطان خذها: سأخلد إلى النوم مجدداً وسأكون متأخراً، فإذا كنت هنا فبإمكانك أن توقظني فلماذا أنت هنا، أين أنت بحق الجحيم؟ أنكم جميعاً تفكرون بأشياء تبدو بسيطة، ما زال هناك خمسة

أشهر وسأعطيها الانتباه بما فيه الكفاية، فهي تقول لك أن تفعل أي شيء في أي وقت من أجلها في خمسة أشهر أخرى، فلقد كنت طوال الوقت هنا من أجلها خمسة أشهر أخرى ولن أنام هنا مجدداً، ولما كنت قد أجلت النوم نهائياً وكنت قاسياً معه، لذلك فما هي تلك الكلمة؟ النتيجة هي كيف بإمكاني أن أكون أبكم فيزيدني هذا الشيء تسرعاً فهي لا تفهم الأمر بسببي، فما هو الشيء المعني الذي تريده؟ فمن هو الشيطان التي تظن نفسها بأنها هو؟ خمسة أشهر ومن الممكن أن ينتهي كل شيء، إنها ليست خطيئتي. وكما تشير الأدلة فهو يقول كذلك أيضاً ، فقد كان متهماً بحوالي عشرين سنة. كلا؛ فمن المستحيل بلا شك أن يلقي اللوم على عاتقي حينما كنت في العشرين من عمري، فهي لم تستسلم بهذه السرعة، فمن هو الشيطان الذي أعطاه هذه الجملة؟ ".

فهنا تنبثق القصة بشكل تدريجي عن أسلوب نشأ من دون اعتقاد مسبق ومن دون أي تحديد للفكرة الرئيسة، أو الفكرة العادية أو القصة، بل تماماً كما يبدو بشكل جلي كالروابط التي بدورها تبدو مثل الأفكار المضطربة للشخصية، فهي قصة القاضي الذي يعيش أشهره الخمسة بعد التقاعد، وبعد أن قضى حياته التي عاشها كاملة دون أي مشكلات عامة، فالشاب قد تمت إدانته مؤخراً بمجرد اتهامه بقتل نفسه، كما لو أن هذا الشيء غير مجدٍ فالأدلة تظهر أثناء الاحتجاج حول انتمائه، وفي النهاية قام بإثبات براءته، فالقاضي يحاول أن يقمع مشاعره وتصبح تصرفات القاضي غير محتملة في أشهره الخمسة بعد تقاعده حيث يصل إلى أسوأ مرحلة من حياته.

التدريب الحادي عشر:

أكتب خلال أربع وعشرين ساعة عن شخصية قمت بإنشائها، وقم بمراجعة ما لاحظته سابقاً، وقم بتصحيح الوصف الذي يتعلق بالشخصية إذا بدا بأن ذلك ضروري:

هذا التدريب يشير إلى تطور أبعد للشخصية كهدف، فالكاتب الذي قام بتأليف قصة القاضي على سبيل المثال، يحصل على بعض المعلومات الإضافية من خلال التدريب،فيبدو القاضي لنا بأنه شارد الذهن، فهو لا يستطيع أن يجد أشياءه الخاصة، كفرشاة أسنانه، أو مفاتيحه، ويصبح هاجسه أكثر من أي وقت مضى يتعلق بالموضوع الذي تم إخباره به أيضاً، ولأنه طاعن جداً في السن، ولأن حياته قاربت على الانتهاء فتصرفاته تبدو منطقية، حيث يشعر أحدنا بشعور الذنب، لأن أحد الشباب قد توفي كنتيجة لحكم القاضي الخاطئ، فما الذي ينبغي على هذا الرجل فعله في الأزمة حينما تصل القضية التالية إلى مكتبه، فكم سينبغي عليه حينها أن يتأنى، وما هو المتوقع أن يكون عليه أسوأ نص سينمائي (سيناريو) بما يتعلق بقضية هذه الشخصية؟ لنتوقف قليلاً هنا؛ إن الاتجاه والطريقة واضحان بما فيه الكفاية.

من الواضح أيضاً بأن المنطق لا علاقة له مع هذا الأسلوب، فإنه بإمكان المرء في معظم الأحيان أن يتحدث عن الاستدلال العاطفي كما هي الحال مع الجمهور لاحقاً، إذ ينبغي على الكاتب أن يمضي قدماً في التقليل من الوهم الموجود بأحد الشخصيات، والذي يشاركه في ألمه ويتدخل في حالته، من الأحرى أن يقوم هي أو هو بتشبيه أكثر للكلمة بأثرها، والتي تقدم على أنها شرط داخلي.

التدريب الثاني عشر:

أبحث عن شخصية من مقالة في إحدى الصحف وقم بتحويل إحدى الأفكار إلى قصة وأثناء العمل على هذا الأسلوب إبقَ مع إحدى الشخصيات بما يتعلق بصراعها الرئيسي، فهل بإمكانك أن تخمن ماذا تريد أو تحتاج إليه حقاً:

النص التالي مستوحى من إحدى المقالات في الصحيفة التي تعطينا انطباعاً عن الشخصية المشار إليها، فتثير طموحنا.

ثيو وبسبب طموحه المفرط تجادل مع شريكه في العمل وأخيه، فوقعا تحت تأثير شجارهم، فثيو الذي تم ذكره يقوم بالتحضير لعدة جنازات فهو يكرس نفسه للعمل بسبب مكانته، وهو لا يطلب الدفع مقدماً على الإطلاق ، فعلى سبيل المثال: ثيو يصبح عاطفياً ووحيداً حينما يموت أحد الأشخاص وغالباً ما يقوم بدفع نفقات الجنازة من جيبه.

هل يجب علينا ككتاب أن نقارن أنفسنا بالشخصية بشكل كلي؟ كذلك هل بمقدورنا أن نفهم هذه الشخصية؟ وهل علينا أن نتخيل على الدوام بأننا نفس هؤلاء الشخصيات؟ ليس بالضرورة أن نفهم الشخصيات على أنها توقعات (مشاريع) الكاتب، فعوضاً عن ذلك سيكون مقنعاً أن نقوم بربط أنفسنا معهم كما هي الحال في الطريقة التي نفعلها مع الأشخاص في الحياة اليومية عن طريق تقاسم مشاعر العواطف والشفقة والتأثير، هذا الأسلوب هو الأكثر إنتاجاً، من المهم أن نكون متورطين عاطفياً وبأننا لا نتحرى عن الشخصية من بعيد ونقوم بازدرائها، ففي المقالة الصحفية الأصلية فإن المتعهد بشكل رئيسي يقوم برسم صورته الخاصة به، ونتيجة لذلك فهو يقوم بإخبارنا بكل شيء يقنعنا به الراوي على أنه حقيقة، ولكن ما هو الفارق الذي يحيط بهذا الشخص الذي بهرنا الضوء المتألق الذي يحيط به، هذا يثير من تساؤلاتنا ويشير إلى عدم الوضوح بأن ما يوجد في النهاية هو شخصية إنسانية، وبعد أسلوب التساؤلات فإن الراوي يقرر بأنها تريد (الكاتبة) الحفاظ على الشيء الذي أخذته من المقال الصحفي، فالحقيقة هي بأنه متعهد للجنازة ويبكي في الجنازات ويدفع أجار الجنازات من جيبه، مما يجعله خاسراً بشكل طبيعي ويجعله يفتعل صراعاً مع عائلته، فعمل العائلة أصبح على حافة الإفلاس، فأصبحت عائلته تحتقره وخاصة أخوه الصغير الذي يرى بأن ما اكتسبه كحق

مشروع (ميراث) بدأ يتلاشى تدريجياً، فكل يوم يشعر بشعور الكراهية تجاه ثيو، فالأشخاص الوحيدون الذين يحبونه هم الآن تحت الأرض، و قريباً سيصبح الجميع في ذلك الموضع.

هنالك تناقض آخر مثير للاهتمام يكمن ضمن النص الأصلي والذي انبثق في النهاية عن النقاش في حقيقة بأن يكون المتعهد ثيو متآلفاً مع الموت، والذي هو في الحقيقة مذعور منه، فهو مذعور لسبب وحيد وهو خوفه الموت، فهل هذا الرجل الذي أصيب بمرض الوسواس القهري هو رجل أسطوري؟ فهو كمتعهد بالمهنة بإمكانه أن يتجنب الشيء الذي لا يمكن لأي أحد تتجبه، لذلك كان جل تركيزه دائماً على التفاصيل الدقيقة، ولماذا قام بتحضير موكليه للبدء في رحلتهم الأخيرة، هذا بالتأكيد يشكل نواة للمهزلة الإنسانية الحقيقية.

بنية النص السينمائي، العامل الثالث:

(السؤال الدراماتيكي الأول)

إن جميع القصص تبدأ بصورة بلاغية تؤدي بنا لاحقاً إلى الفكرة الجوهرية للنص، فهي مثل المدخل إلى القصة، في الوقت ذاته فإن هذا المدخل هو البوابة التي تفتح مجالاً للطريق إلى المكان والزمان في القصة.

تخبرنا معظم القصص أولاً عن الوضع الطبيعي أو حول الوضع الراهن، والذي يعتبر الوضع غير المتكافئ والاعتيادي للبطل، فوضعه الحالي سيخلق دائماً شعوراً نحو التغير، من أجل المغادرة خارج هذا الشعور وكسر نمطه الاعتيادي (الروتين)، وسواء تم إعلان أن هذا الأمر من الداخل كتتابع (ترابط) أو من الخارج كما هو الحال مع البنية الوظيفية، فالبنية غالباً ما يتم استخدامها هنا على أنها عرض للمقدمة، فالمقدمة يجب أن تزودنا بجميع المعلومات الضرورية المتعلقة بالجهور وبجميع عناصر القصة فالشخصيتان

الرئيسيتان هما المحيطتان بمجال (السياق الاجتماعي والنفسي والذي من خلاله تأخذ الأحداث وضعيتها)، فالأسلوب هو وضعية، كمثل الوضعية المسيطرة، علاوة على ذلك أيضاً، فالمرء يتكلم في مجال التحضير، فهنا ليست المقدمة للشخصية هي المعنية بحد ذاتها، ولكن أيضاً المقدمة المتعلقة بالزمان والمكان المحدد للقصة.

يقوم الكاتب لايوس إغري أيضاً باستخدام مصطلح العرض، "عندما يقوم على شرح هذا الشيء فهنالك فكرة خاطئة حول عملية العرض وهو أسم آخر تم أخذه لأسلوب "المسرحية" (.....) و(الذي) ينبغي من خلاله تأسيس وضعية ومناخ وخلفية قبل المباشرة بالفعل، فالعرض على أية حال هو مثل جزء من كل قطعة فهو ليس عنصر منفصل عن غيره، ولقد تم وضعه في البداية" حيث لا يلعب دوراً أبعد من دوره الرئيسي.إن معظم الكتابات تدل على التعامل مع أسلوب العرض مثل العنصر المنفصل لبنية فن التأليف الدرامي(الدرامي)، والعكس هو الصحيح، فالمقدمة يجب اكتشافها باستمرار منذ البداية الحقيقية حتى خاتمة المسرحية(الدراما). فهل ستبقى حقيقية؟ لأنه ليس بمقدرك أن تحصل على فرصة ثانية لتترك الانطباع الأول، بل يجب عليك أيضاً أن تعطي نفسك و(الشخصية) فرصة لتترك انطباعٍ آخر، فلربما مصطلح (الأساس) يمكن أن يكون الأكثر صحة من غيره، فهو مصطلح قامت باستخدامه ليندا سيدجر بسرور، كان الهدف منه (الأساس) هو اتخاذ الترتيبات اللازمة من أجلنا فنحن بحاجة إلى كل هذه المعلومات المهمة في بداية القصة. فرانك دانيال غالباً ما يستخدم مصطلح (المأزق). فالمجال الأول والأكثر أهمية بالنسبة له هو عملية جلب شخصية بخطوة تلو الأخرى في الأسلوب الممكن والأكثر صعوبة.

يؤسس الذين قاموا بوضع النظريات لتحليلاتهم الخاصة للنص السينمائي، فجوزيف كامبل يستخدم في كتابه مصطلح "العالم الاعتيادي" فمنذ

النهاية، معظم القصص هي رحلات تؤدي بالبطل والجمهور إلى "عوالم خاصة" فمعظم قصص الكاتب كريستوفر فوغلر تبدأ بالتأسيس للعالم الاعتيادي كأمر أساسي للمقارنة، فالعالم الخاص للقصة هو مجرد مفهوم خاص إذا شاهدناه وإذا قمنا بوضعه داخل الشيء المادي، فالعالم اليومي أو (العالم الدنيوي) هو أيضاً يقوم بتحديد أهمية نقطة البداية أي نقطة بداية شخصية البطل، فهنا يكمن العالم الاعتيادي ضمن إطار العمل العام لــ"الأساسي"، وكما هي الحال مع خلفية قصة البطل، فالخطوة الروائية التالية، هي "بداية القصة"، أي البداية بحد ذاتها (التي لا تتبع أي شيء لأنها ضرورة حتمية)، كما كتب أرسطو (ولكن بعد أي أمر طبيعي سيحدث)، فهذا حدث آخر من الممكن أن يأتي قبل البداية، ومن ثم فهم بشكل حتمي لا يتعلقون بالبداية.

"البداية الأرسطوية" تعني بأن العديد من محللي النص السينمائي يطلقون أسم السبق أو "السبق الابتدائي"، الذي يتغلب على الوضع الراهن أو العمل الاعتيادي بما يتعلق بالبطل الذي يهيئ القصة للحركة.

يستخدم فالمرء أيضاً مصطلحات "الزناد"، "الدعوى إلى المغامرة"، "نقطة الهجوم"، و"الطعم"، فالقراء ولاحقاً الجمهور هما أشياء تشبه السمكة التي يجب على كاتب النص السينمائي أن يصطادها، ولكي يحدث ذلك الأمر فالحدث يحتاج إلى طعم جيد، فاللحظة التي يطلق عليها اسم (المحفز) هي اللحظة التي يتم فيها حدوث الشيء.

الهدف هنا تركيز جل اهتمامنا على الجمهور كما هي الحال في طرح أسئلة مثيرة للاهتمام كالتي سنقوم بالبحث عن أجوبتها بأنفسنا كما تكشف القصة، في الواقع فهي تتعامل مع السؤال المهم، وبشكل أوضح فنحن الذي نقوم بطرح هذا السؤال، ولذلك سنطلق على هذا السؤال اسم (السؤال الدرامي الأول أو السؤال المثير للاهتمام) بما يتعلق بقصة الفيلم، وعادة ما يتم الإجابة

عليه في ذروة القصة التي تخلق شعوراً للتوقع، فمسار القصة هو الذي يحافظ على طعمنا(طعم الاصطياد) من خلال قصة الفيلم.

يحجم معظم محللي النصوص السينمائية والأفلام عن التفكير في الإشارة إلى أرقام الصفحة أو الدقائق، ولكن جميعهم ونتيجة للتدريب يقومون بوضع النقاط على الحروف بالنسبة للأمور البنيوية في منتصف المشهد الأول الذي عادة ما تكون مدته من عشرة إلى خمسة عشر دقيقة في الفيلم، فإذا كنا نكتب أو نفكر في التتابعات الدرامية، فهذا التتابع من الممكن أن يكون بشكل اعتيادي هو ذاته في النص السينمائي، وتكون هذه هي اللحظة المتأخرة جداً التي تتعلق بحدوث الشيء والتي من خلالها نبتدئ بالقصة، فعندما ندرك بأن هذا هو كل شيء حينها نقوم بأخذ الخطوة البنيوية الأولى، وبشكل طبيعي فهناك عدة أفلام حيث لا يحدث فيها شيء على مسار الفلم الطويل، ولكن الاهتمام والرفق بوضعها فهذا ليس بالضرورة بالأمر الجيد.

تقوم ليندا سيدجر بوصف ثلاثة أساليب والتي يتم من خلالها الابتداء بالقصة، فهي تستخدم مصطلح (المحفز)، وتشدد بأنه من الضرورة بأن يطرح هذا المصطلح سؤالاً مهماً: (العوامل التحفيزية القوية هي أحداث مجردة تقوم بتفسير القصة)، ففي العمل الفني "أن تدرك القاتل" فإن جون بوك يقوم بحل اللغز لأنه ينبغي عليه أن يجد القاتل، ففي "الأصدقاء الأشباح"، فإن المرء يقوم بمشاهدة شبح في المكتبة، وكما هي الحال بالنسبة "سمك القرش يقتل سباحاً" فبوجه العموم فهي تشير إلى أن المحفز سيقع بين الصفحة الأولى والصفحة الخامسة عشر للنص السينمائي كي تقوم بأخذ وضعيتها، فلا نستطيع هنا أن نعرف ما هو موضوع القصة، فالأمثلة التي صيغت وتم اقتباسها من الحبكة هي التي ستخبرنا عن الشيء الذي سيحدث إذا كانت القصة لا تتعلق كثيراً بالأحداث والتي تحصل في العالم الخارجي، أو حينما تكون الأحداث غير مروية بالنسبة للترتيب الزمني.

منذ هذه اللحظة التي تفي بالغرض لمشاهدة هذا الأمر، وحتى في عامل الحبكة التي تمت إدارتها من قبل النصوص السينمائية صدفة، فإن المحفز هو أحد أجزاء المعلومات (أو الحلم أو الرؤية)، فالبطل يستقبل المرأة وتشرح لها بأنها مصابة بمرض السرطان فالرجل يرضى الحصول على العمل الذي أراده، أو أن يرفضه بالكامل، فالعائلة تعلم بأنهم لن يكونوا قادرين على إنجاب الأطفال، والأب سيقوم بالإجابة على تساؤل ابنه ما الذي سيبقى بعد وفات الشخص، سيكون الجواب حازماً: لا شيء فلا توجد أية روح. عندها سنقع في حالة من الحزن حتى اليأس، فإذا لم يكن هنالك أي شيء فما هي ماهية الحياة وما هي ماهية الموت؟

فبمقدور المحفز أيضاً أن يُكَّوِنْ سلسلة من الأحداث، في هذه الحالة يطلق عليها اسم: الوضع الراهن، هذا يعني بأنه لا يوجد تقديم لحدث محدد، بل هو على الأغلب، يقوم بالعمل على تبسيط هذه النقطة، حيث البطل يذهب بعيداً عن هذه الخيارات، فبعض اللذين يقومون بتحليل النص السينمائي كثيراً ما يرتبكون مع نقطة التحول الأولى أو يقومون بتعريف نقطة التحول الأولى على أنها حدث تمهيدي أو يقومون بصياغة نقطة أخرى تحدث فقط قبل نقطة التحول الأولى، كما في العامل المحفز، ومن ثم فما الذي يحدث بالتمام بين الطعم المشار إليه سابقاً ونقطة التحول الأولى، فهنا يصبح وضعنا أفضل بهذه الشخصيات ومرافقيهم في الفعل قبل أن نتمكن من مشاهدتهم وهم يتطورون أكثر بشكل كامل في المشهد الثاني، فرأي الكاتبة؛ فإن اللحظة المثيرة الأفضل هي لحظة تقديم الصراع الأساسي وخلفية القصة التي تتعلق بالبطل، والذي يتم حدوثه (الصراع) هنا، فهذا أيضاً هو الوقت الملائم الذي نتعرف فيه على خصوم البطل، إذا كان هذا الأمر لا يحدث على الدوام حينما نبدأ بالحدث التمهيدي.

صرح الكاتب ديفيد ماميت في هذا المجال الذي عرف عنه بأنه الواضع الحقيقي لدعائم مفهوم أسلوب الوقت الراهن بأهمية تشديد التعارض أو الصراع بين الشخصيات، فلنلقي نظرة حول كيفية قيامه بهذا الفعل:

مقتطف من أسلوب في تحليل النص السينمائي: القرار (النص السينمائي: ديفيد ماميت):

هي قصة لمحامٍ يتعاطى المشروبات الروحية والذي انتهى مستقبله منذ فترة زمنية طويلة قد مضت، والتي تقارن بربحه السريع حينما يحصل على الفرصة الأخيرة، ليكسب أجرته من موكله والذي يقابله استعادة احترامه الذاتي، فصورة البطل فرانك، الذي سنعلم عن اسمه بمزيد من التفصيل لاحقاً، يلعب دوراً مهماً في المدخل إلى القصة، ففرانك شخص وحيد، يلهو في بركة السباحة ويثمل، فـــ"الذئب الضاري" كما في رواية هيرمن هيسي، حيث يقوم بمواجهة النموذج الأصلي للعدوانية التي تؤدي إلى التدمير الذاتي، فأحدى الشخصيات تعاني لكونها متورطةً لكونها مختلفةً عن غيرها، وتفصل نفسها عن اللذين يحيطون بها لكونها مظلومةً في الماضي، ومن المتوقع أن تكون مظلومةً مجدداً.

يشكل هذا المفهوم سلسلة من التدهور المتعمد بما يتعلق بتطور الشخصية، فالمحامي فرنك يبحث عن موكل أثناء عملية تأبين الجنازة في المنزل الذي توجد فيه محاولاً التظاهر بأنه صديق منذ عقود، متعلقاً بالأمل، لجعل أحد الأشخاص يهتم بمشاعره، مما يؤدي بنا إلى فهم أن هذا الأمر قد أصبح اعتياديا (روتيناً) لديه، فالتسلسل القصير نسبياً ينتهي بجملة "من تظن نفسك بحق الجحيم؟" في نهاية المطاف فإن ابن الرجل المتوفى يلتقي به خارجاً، فنرى فرانك ينتهي وحيداً ومنكوباً الآن أكثر من أي وقت مضى وقد وصل إلى الحضيض. فكيف وصل الأمر إلى هذا الحد؟ الآن ليس الوقت الملائم لاكتشاف ذلك.

يبدو (الطعم) نمطاً ساذجاً، فالنمطين اللذين يتميزان بأسلوب التعاطف تم الإشارة إليهما من قبل صديقه الوحيد المتبقي لديه الذي يدعمه، فهو يحذره بأنه سيتوقف عن دعمه مالياً إذا ما خسر في هذا الوقت ، ففرانك سيحصل على

فرصته الأخيرة؟ فهل سيغتنمها، وهل سيعود من أرض الناس المساكين(الأحياء الأموات)؟ هذا هو السؤال الدراماتيكي (المثير للاهتمام) في القصة.

تبدو القضية بسيطة للوهلة الأولى، فالمرأة التي جاءت إليه مع زوجها هي أخت الشابة التي سقطت نتيجة الغيبوبة أثناء العملية الجراحية بمشفى المدينة الشهير، فقد قام الطبيب المعروف، على ما يبدو، بإعطائها المخدر الخاطئ، هنا يبدو لنا بأن المعلومات الأكثر أهمية تشير إلى أن المشفى هو مشفى الكنيسة وبأن إدارة المشفى تريد أن تستقر.

فمنذ الوهلة الأولى التي نرى فيها المحامين والأسقف الذي يمثل الجانب الآخر، سنتعلم عن خلفية فرانك فهي قصة حيث يعتقد من خلالها خصومه بأنه تم جعلها متوقعة الحدوث وأنها مضمنة في خطتهم.

بذلك (للوهلة الأولى) نحصل على صورة لمحامٍ شاب متميز ووسيم والذي أصبح معنياً بقضية قذرة في مرحلة ما، فقد فشل أولاً في عمله كمحامي ومن ثم في حياته الخاصة، فحادثة سقوطه على العشب تبعه طلاق مروع من ابنة شريكه في الحياة، فلم بعد ليس بمقدور فرانك الوقوف على قدميه ثانية، ويبدو بأنه فاته القطار من سنوات عديدة مضت، فقد أخذ بزمام أربعة قضايا وخسرها جميعها حتى أنه كان خائفاً من دخول قاعة المحكمة غرفة السرية التي تعارض تقرير (دفوعاتهم) المحامين، وبالطبع فهم يشعرون بهذه الحالة بأنها ضربةً قاضيةً.

حينما نتابع نقطة التحول الأولى في الثلاثين دقيقة الأولى من الفيلم، حين يقابل فرانك الشاهد الوحيد الذي يقوم بالدفاع وهو الطبيب الذي يؤكد لنا بأنه أكثر أو أقل من غيره بأن زملائه كانوا حاضرين، كالمريضة وقاتل إحدى الضحايا فهو يزعم (الموكل) بامتلاكه دليل كافٍ ووافٍ أمام فرانك ليربح القضية فلماذا كان على فرانك أن يتوافق معهم؟ فحينما يشك فرانك بدوافعه (الموكل) ويسأله لماذا يريد أن يقوم بهذا الأمر ولماذا هو جاهز

ليكون شاهداً على الملاحقة القضائية؟ يخلد الطبيب إلى الصمت فإن كنت تقوم بالشيء الصحيح فهذا لا يغني عن التساؤل بأنه لماذا تقوم بهذا العمل؟

فنحن نعرف وفرانك يعرف بأن تفعل الشيء الصحيح هو ليس الدافع الرئيسي بالنسبة له، فنفهم أن فرانك توقف عن الاعتقاد بالعدالة منذ فترة من الزمن لأنه يشعر بأن العدالة تخونه في النهاية ولأننا نعرف أيضاً بأنه اعتاد على الإيمان بها، فقد اعتاد على محاولة التوصل إلى فعل الشيء الصحيح والذي اعتاد من خلاله أيضاً على امتلاك القوة والمقدرة على القتال والربح، فالتعارض بين فرانك في الماضي وفرانك اليوم يزيد التوتر منذ اللحظة التي نقوم فيها بطرح التساؤل الثاني الدراماتيكي (المثير للاهتمام) الذي يتعلق بالقصة فهل بمقدور فرانك أن يقوم بفعل الشيء الصحيح؟ نعني حينما نتكلم عن التساؤل المثير كل الأسئلة المتعلقة به (فرانك)، ولنقم فضلاً على ذلك بطرح هذه الأسئلة الثلاثة: ما هو الشيء الأنسب، هل سيكون بمقدوره الوقوف على قدميه؟ وهل سيقوم بفعل ما يتوقعه من خصومه عنوةً؟

بشكل ملحوظ يبدو بأنه ضال، وبما يتعلق بالحالة التي تتبع أسلوب الوضع الراهن، ففرانك في داخل مكتب المحامين المعارضين له، ففي اللحظة التي يصل فيها فرانك يكون قد انتظر فترة طويلة من الزمن، وهو على وشك أخذ النقود التي عرضوها عليه للاستقرار، فهو المبلغ الأعلى مردوداً، وهو بالواقع توقع مبلغاً كنا قد عرفناه بالمشهد السابق، حيث تم حساب هذا المبلغ الذي يقدر بـــ (٢٠٠،٠٠٠) دولار أمريكي، والذي من الممكن أن يحصل عليه فرانك وهو يدرك بأن مجلس المحامين الذي يعارضه هو مجلس موثوق، لذلك افترضوا مشاركته بالحدث الذي سيكون الأكثر أهمية، "فإذا حصلت على الأموال فسأخسر" يقول بصوت مرتفع رافضاً هذا العرض، وهذا على الفور سيحسن من حالته، وهنا فقد أحرجه المجلس الذي يعارضه بتساؤل هل يعاني من الجنون؟ فلا أستطيع أن أربح القضية يجيب فرانك بثقة ثم يغادر .

فالسؤال الثاني الدراماتيكي (المثير للاهتمام) حيث أن الشخصية ستجعل من التوتر يذهب إلى المشهد الثاني، فهل من المؤكد بأن فرانك سيربح القضية؟ سنحصل على الإجابة في بداية المشهد الثالث في سياق خط التطور البياني لدى فرانك ونأمل بأن يكون فرانك قد اتخذ القرار الصائب (والخوف الذي لا يشعر به)، ولكن حافزه يبقى موضع التساؤل فلو ربح القضية كما يأمل فسيفرض على المنزل رسم (ضريبة) أكثر، فمنذ قيامنا بالاهتمام بشخصيته والتي نعلق الأمل على صدقها بما يتعلق بالتعويض فهي ليست بالرسم الكبير مما سيجعله يشتري المزيد من المشروبات الروحية التي ستجعله يشعر بالوحدة، فهذا هو النص السينمائي الذي هو متألق كما هي دقة الساعة باستعمال مثير للاهتمام في خلفية قصة البطل والمهارة المتطورة التقليدية (الكلاسيكية)، المتميزة للبطل.

في الذاكرة:

كما أتينا بالتدريج إلى مصطلحات (علم مصطلحات فن التأليف الدرامي) مع مصطلحات مختلفة لأدوات كتابة النص السينمائي ودراسة أصول الكلمات ومعانيها (علم المعاني)، في الواقع علينا أن نضع في الاعتبار التساؤل لماذا نحن بأمس الحاجة إليها؟ فالتعريفات والتأثيرات المثيرة للاهتمام(الدراماتيكية) تظهر في الوقت المناسب، وحين استخدامها تعتمد على القواعد التي هي بأسرها مستحيلة ولا تستحق أن نأخذها بعين الاعتبار أثناء قيامنا بالكتابة، إلا إذا قمنا بعملية تحليل النص السينمائي فهذه المعرفة هي التي ستساعدنا لمعرفة ما هو الشيء الذي ينقصنا.

فرانك دانيال يذكرنا بـــ"كتابة النص السينمائية" (والتي هي بشكل أساسي إعادة الكتابة من أجل عملية إعادة الكتابة)، وما يجب علينا إتباعه أولاً

قبل أن نقوم بعملية الكتابة، فالشيء الأكثر أهمية بالنسبة للكتابة هو أن يكون لديك مقدرة للشعور بتدفق الأفكار والوزن الإيقاعي للقصة، فنصل بذلك إلى شرط شديد الانفعال تقريباً حينما تقودنا الشخصيات التي أنشأناها عوضاً عن أن نقوم نحن بقيادتها، فعندما يحدث هذا الأمر عليك الذهاب مع التيار الجاري وقم بتصديق الشخصيات، فالقول أسهل من الفعل لأنها طريقة تتضمن المعرفة والتركيز، فبناء الدعامة يأتي لاحقاً.

بالطبع فإن بمقدور المرء أيضاً أن يضع البنية الأولى للقصة ومن ثم يقوم بالكتابة، ولكن كيف من المتوقع أن تكون عليه النتيجة؟ ينبغي على الكاتب حينها امتلاك أسئلة معرفية وعاطفية وفلسفية حينما يباشر بالقصة كما لو أنه يواجه الشخصيات على أنها أفراد وجزء من الجمهور، فليس بإمكانه معرفة جميع الأجوبة سلفاً ولا ينبغي عليه معرفة ذلك، في هذه الحال فإن النص السينمائي هو النص الأول المكتوب الذي تمت هيكلته، ففي العمل على الهيكلية فإن المرء بحاجة إلى الأدوات. فإذا كانت الغريزة الروائية تعمل بشكل جيد فالقصة تتطلب هيكلاً ملائماً فضلاً عن كونها مكتوبة.

هنا يصبح ما نفعله مألوفاً مع الأدوات وتقنيات الكتابة الإبداعية للنص السينمائي كما علمنا بشكل عاطفي واستخدام أساسيات (علم المصطلحات) في الوقت ذاته في الجزء الأول، فالعناصر الأربعة الرئيسة لطريقة كتابة النص السينمائي الإبداعي (السيناريو) ونظرية البنية العاطفية تم تقديمها من خلال مفهوم (الارتجال) وهو التلاعب بمفهوم (الجناس الأدبي)، فالبنية العاطفية تشكل عقد منظمةً بالنسبة للسؤالين المثيرين، فنحن سنقوم بشكل تدريجي بالتعمق أكثر في كل عنصر من هذه العناصر، ولا ننسى التالي:

١ - قم بالاعتماد على الكمية.

٢ - لا تحكم، ولا تحاول أن تتوقع أن تسيطر على تلابيبها (أي الأساليب) والتصريح بها.

٣ - دع أفكارك التي قمت بالابتداء بها وعلاقاتك الحالية مع الأشخاص، فالأسلوب الراهن هو الذي يدل على كتابتك.

الأهم من ذلك تمتع باللعبة(الطريقة) وأن تقتنع بالعاطفة والمعلومات التي تتعلق بالخبرة الإنسانية، وقم بالتمثيل والمشاركة والربط والتواصل ولا تكن خائفاً من ارتكاب أخطاء لأن التعامل مع الأخطاء مثل وسام شرف "الشعور بالكمال هو شعور سيء مثل شعورك بأنه لا يمكنك أن تنجب أطفالاً" وكما قالت الكاتبة سليفيا بلاث.



المتن (المنتصف)

"السؤال هو" كما تقوله أليس "هل بإمكانك أن تصنع كلمات تعني العديد من الأشياء المختلفة"

يقول الكاتب لويس كارول في رائعته "أليس في بلاد العجائب".

أساليب كتابة النص السينمائي الإبداعية (السيناريو)

جمع المادة ودمجها بالأسلوب

إن الطريقة الإبداعية غالباً ما تبدأ بربط الذكريات مع عناصر جديدة والتي غالباً ما تبدو للوهلة الأولى أن لا علاقة لها مع بعضها بعضاً، فعملية المراقبة وجمع المادة هي المجالات الأكثر أهميةً وإلهاماً لكاتب النص السينمائي، فعناصر جديدة قد تواجهنا من جميع المناحي والطرق، فالناحية الأدبية ممهدة لمادة جديدة نحتاج إلى جمعها فقط لأن عقلنا الباطن سيأخذ الحصة الأوفر في المشاركة في أفق المادة الجديدة، هذا الإجراء ينبغي علينا تعلمه والتدرب على استخدامه.

ففي أدوات الكتابة النصية للسينما؛ فإن النص السينمائي هو نص مفهوم، وعلى الأغلب يفترض علينا أن نستخدم الطريقة الأساسية للعمل مع ملحقاتها التي تقوم بتوجيه أسلوب الكتابة، بفضل هذا الشيء فالمشاهد المستقلة نجدها في الحواشي(الهوامش) التي تلخصها والتي أستخدمها كاتب النص السينمائي مسبقاً، بحيث تساعد الاختلافات في أسلوب استكشاف الحبكة التي تتعلق بأهدافنا، فنقوم باستثمار هذه الطريقة في أرشفة هذه العناصر على الحواشي التي بإمكاننا أن نستخدمها في أي وقت للدفع بمخيلتنا إلى الأمام، فمن الممكن أن تؤدي المذكرات اليومية (الملاحظات) التي يستخدمها الكاتب دوراً وظيفياً بحد ذاته، لأنه من الممكن أن يكون

(الدور الوظيفي) مجرد دفتر بسيط حيث نستطيع أن ندون بداخله انطباعاتنا التي نريد استخدامها لاحقاً، فاللواحق (الهوامش) ومجلدات الكاتب لا تستخدم فقط كمعنى يقوم بإلهام مخيلتنا عن طريق ربط العناصر السردية الملائمة مع عناصر موجودة مسبقاً في قصتنا؛ ولكن بإمكانية تدريب مقدرتنا على عملية المراقبة، نعتاد في هذا الأسلوب بشكل تدريجي على الرؤية وعلى المزيد من الحذر والنظر بعين ثاقبة والإنصات بأذن أكثر نباهة.

من الممكن وضع الحواشي (اللواحق) التي نستخدمها في ست أصناف أو أكثر، فهناك شخصيات لأشخاص كثيراً ما نقابلهم في حياتنا اليومية واللذين يبدون بأنهم مثيرين للاهتمام، الشيء ذاته يتم تطبيقه على الأماكن والموضوعات والأحوال والنشاطات والأفكار.

التدريبات التالية يجب أن تكون مساعدة لتنمية مقدرتنا على الحصول على عملية مساهمة في كتابة أفكار على اللواحق أو مذكرات تتعلق بالكاتب فينبغي أن يكون الهدف من عملية التدوين هو العنصر السردي اليومي.

فالتدريب التالي لا يجب أن يساعد فقط في جمع المادة القيمة لقصصنا (وكذلك التدريبات المتبقية من الكتاب) ولكن أيضاً لتعلم كتابة أساليب الوصف الفاتنة والدقيقة للشخصيات والأماكن ... الخ في هذا النص.

التدريب الثالث عشر:

قم بالتفكير لمدة ثلاث دقائق بشيء من الممكن أن يحدث أمام نافذتك وقم بوصف شخصية أو نشاط أو وضعية ينبغي عليك مراقبتها.

التدريب الرابع عشر:

قم بتدوين حوار تالي بلا حذف، أي الحوار كما تتذكره، وقارن بين الاثنين ولاحظ الفرق الذي قمت بتسجيله والمتعلق بالمشهد، ما هو الصراع الرئيسي؟ وقم بوصف الشخصية والانطباع الذي أنشأته هذه الشخصية عن طريق ما تفعله أو تقوم به.

التدريب الخامس عشر:

قم بإنشاء مجموعات صغيرة من الهوامش الملحقة مستخدماً العناصر السردية التي قمت بجمعها، فمن الضروري أن تولي اهتماماً بالطريقة التي دونت الوصف فيها وكن دقيقاً وواضحاً وحاول أن تستخدم أسلوب التواصل السمع بصري بقدر الإمكان.

يؤدي أسلوب الوصف وظيفته في النص السينمائي بما يتعلق بالقواعد السردية السمع بصرية، حيث نقوم بكتابة ما نستطيع مشاهدته أو سماعه فقط كالمشاعر والأفكار التي نميزها عن الأشكال الأخرى للكتابة، فهي مسموحة فقط لكونها مميزة أو من الممكن انتقالها من صوت أو من صورة (فعلى سبيل المثال أنظر إلى مشهد من فيلم زانك يمو "الفانوس الأحمر" الذي يتعلق بالقسم الذي يعمل مع الموسيقى والصوت اللاحق). تجنب الصفات التي لم تكن ضرورية بما يتعلق بالأغراض الصالحة لعملية التمثيل، فيبدو النص السينمائي مختلفاً عن القول المأثور وعن المسرحية من حيث الحوار الذي هو الجزء الأعظم والأكثر أهمية بالإضافة لتقنيات تحرير الصوت والصورة (المونتاج)، واللقطات عن قرب التي تجعل من النص السينمائي مشابهاً

للرواية أكثر من المسرحية في المجال السردي حيث ينبغي التشديد على أن هذا الأمر في تناقض مع النص السينمائي الذي يقع على عاتق الكلمة التي تم النطق بها، فالصوت والإيقاع الموسيقي للغة يولدان (الغلاف الجوي) للنص السينمائي وهذا لا يخلو من أهمية عملية التحول من النص إلى الفيلم، فالصياغة الأدبية البحتة تخبرنا أكثر عن النص السينمائي أكثر من الوصف الدقيق على وجه التحديد كما اعتاد إنشتاين على قوله، فهو يقول أيضاً "إن جملة واحدة في النمط الأدبي تقوم باستحضار الجو المسرحي والذي يحتاج إلى وصف العناصر السردية" فإنشاء قصة يعتمد على أسلوب ربط العناصر السردية أحياناً بما يطلق عليه (اسم الأسلوب الاعتباطي)، وهو الخطوة التالية.

صرح الرسام ماكس ارنست أن مفهوم أسلوب (التناص الخارجي)، يعتمد على سبيل المثال على استخدام صورة لمرحاض والذي رسمه الفنان دي تشيريكو ضمن مركز(وسط) منظر طبيعي تقليدي والذي تم إحاطته بأشجار الزيتون والكنائس اليونانية، هذا التعبير السيئ كما بحسب زعمه هو بعيد جداً عن هذا السياق لأن الطريقة تبدو من الناحية الأدبية قد تم طرحها في هذا المجال، وهذا بسبب موضوعها الغامض، وبأسلوب ما يدعونا لإنشاء قصة، لذلك نستطيع أن نشرح وجودها في هذه الوضعية.

التدريب السادس عشر:

قم بمزج هوامش ملحقة قمت بإنشائها، وقم باختيار شخصيتين اعتباطيتين تتعلقان بالموضوع والنشاط والمكان والحالة والفكرة الرئيسية، ثم قم بالتفكير بالقصة لمدة عشرين دقيقة حيث تقوم بربط العناصر السردية والتي وضعتها سوية بشكل عشوائي.

قام الروائي الأمريكي وليام إس بورفيس بتطوير التقنية التي من الممكن استخدامها كأساس للتدريب التالي حيث أطلق عليها اسم (القصة التقنية) منذ قيامه بدمج العبارات أو الكلمات من نصوص مختلفة من أجل إثارة الإيحاء لقصة جديدة.

التدريب السابع عشر:

قم بدمج شخصيات من مشهدين مختلفين وأكتب فصلاً جديداً حيث أن الشخصيتان تكونان في سياقين مختلفين واللذين تم التعرف عليهما للوهلة الأولى.

بنية النص السينمائي:العامل الرابع(السؤال الدراماتيكي الثاني)

في نمط المشاهد السينمائية الثلاثة فإن الحبكة تقوم بدفع الهيكلية، فهناك نقطتا تحول، تكون نقطة التحول الأولى في بداية المشهد الثاني كما هي الحال مع أرسطو حيث تتألف كل قصة لديه من البداية والمتن والنهاية. فنقطة التحول الأولى هي النقطة التي من خلالها تصبح البداية متناً، لذلك أطلق عليها غوستاف فرايتاغ اسم اللحظة المثيرة للاهتمام، العديد من واضعي نظريات النصوص السينمائية يقومون بتطبيق مصطلح (الحبكة الرئيسية)، أو حتى ما يتعلق(بالفصل الحاسم) حيث يعنون بذلك الفصل الذي يمتلك حدثاً غير متوقع والذي يقوم أخيراً بتحويل مجرى القصة إلى الفكرة الأساسية، ففرانك دانيال يطلق على هذه اللحظة الحاسمة أسم (القطع) التي تتواصل من المشهد الأول إلى الثاني، وبفعل هذه الطريقة فإنه يتم إضفاء أهمية أقل على ذلك الشيء أكثر من الكتاب الذين قاموا بوضع نظريات النصوص السينمائية

الأخرى، بينما في الوقت ذاته يطلق على قرار البطل اسم (الإغلاق)، ونضعه في العامل الثاني ، وعلى أية حال فإن القصة تأخذ منحىً جديداً، فتقع أحداث جديدة وتتخذ قرارات جديدة، وبعبارات أخرى فإن الحدث والقرار والمعلومات في هذا الفصل تعطي للحبكة منحى آخر.

فمعظم الذين وضعوا النظريات قاموا بوصف نقطة التحول الأولى التي تتعلق بالجزء الأعظم لهذا القرار كلحظة حاسمة له بما يتعلق بالمشاهد أو عدم وجودها والذي يؤدي إلى تحقيق هدف البطل مما يقود إلى الوضوح النهائي للدراما في نهاية القصة من أجل أن يتمحور هذا العمل حول البطل، ومن أجل مساعدته في الوصول إلى هدفه عليه أولاً أن يتخذ قراراً هاماً، وهذا القرار أو الفعل يشكل نقطة التحول الأولى، فالشخص يعطي أهمية لهذا التحول من العرض إلى التعقيدات ووصف المحاولة التي يتم اتخاذها من قبل البطل للوصول إلى هدفه الموضوعي.

هدف البطل مألوف أيضاً بالنسبة لــ(الرغبة) (أنظر القسم المتعلق ببنية النص السينمائي العامل الأول):

فعلي أية حال، فإن التوتر يبدو جلياً في جهد مضني من أجل الوصول إلى الهدف الذي يبتدئ من آخر نقطة من نقاط التحول هذه، يظهر هذا الشيء في بداية المشهد الثاني، سيكون التحرر من هذا التوتر في ذروة القصة مكتملاً، أما في فن التأليف الدرامي التقليدي يمكن الصراع بين الهدف والحاجة وهذا يظهر في نهاية المشهد الثاني أيضاً، فالحاجة الماسة للشخصية يتم التعبير عنها في دور يتعلق بالوعي أو اللاوعي أو الشوق للشخصية والمواقف الشخصية منذ الوهلة الأولى في وقت مبكر جداً، ففي الواقع فإن هذا ما يؤدي إلى تطور الشخصية. ما هو الشيء الذي يقرره البطل ليكون سعيداً كرجل. فأحد الشخصيات يدرك بأن حاجته تبدو كوصفه لها فهذا هو الهدف، وبالصدفة البحتة يقوم الشخص باكتشاف أشياء تجلب الحظ له بينما، وبكل معنى الكلمة، كان يبحث عن شيء آخر.

يكمن القرار التقليدي للصراع بين هدف الشخصيات وحاجتها من أجل أن تعمل لتصل إلى الهدف الذي هو في الوقت الراهن ليس مهما للشخصية، وبشكل رئيسي منذ اللحظة الأولى التي يدرك فيها حاجته بما يتعلق بالكلام المتتابع المتعلق بالهدف كونه يقع في الاتجاه المعاكس الذي بدوره ينتج بشكل ذاتي عن الشخصية كونه صراعاً مع حاجاته بينما يكافح للوصول إلى هدفه المرجو.

إن الكاتبة ليندا سيدجر قامت بوضع قائمة لكل شيء ينبغي من خلاله أن تحققه نقطة التحول الأولى والتي في الحقيقة ستأخذ حيزاً لمدة الثلاثين دقيقة الأولى من بداية الفيلم:

- فهي تأخذ القصة إلى منحى جديد.
- تقوم بطرح سؤالاً مركزياً وإعطاء المجال للسماح لنا بالبحث عن الإجابة.
- غالباً ما تكون اللحظة(نقطة التحول) عندما يتخذ البطل قراره ويجبر نفسه على أن يفعل شيئاً.
- تقوم بوضع اللمسات الأولى.
- تقوم بالدخول بالقصة إلى المشهد الثاني.
- تعمل على التطور.

فهي نقطة تحول قوية تلبي جميع الجوانب المذكورة أعلاه في الوقت الذي نتمكن فيه من التعرف على بعض هذه الأهداف.

إن نقطة التحول الأولى تكمن باستخدام الطريقة التي تعتمد على نظرية (علم تحليل الطرق) والذي تم تطويره من قبل الكاتب كامبل والتي يطلق عليها اسم (عبور العتبة) فهو يتعلق بنقطة ما من الزمن حيث يقوم البطل بشكل نهائي بالبدء برحلته متخذاً خطوات إلى العالم الخاص بالقصة منذ الوهلة الأولى، فالرحلة تقوم بتكريس المشهد الثاني الذي من الممكن

البدء به، فلا رجوع إلى الوراء، إن الكاتب فرانك دانيال يستخدم هذا المصطلح المتعارف عليه كثيراً وهو (نقطة اللا عودة) حيث تمثل هذه النقطة رحلة الطيران الأولى، فنتيجة لاستهلاك الوقود لا يمكن للطائرة أن تعود إلى مطارها أو أن تصل إلى المكان الذي ينبغي عليها أن تصله، فبعد عبور نقطة اللا عودة ليس أمام الطائرة أي خيار آخر؛ بل عليها الاستمرار إلى منحى آخر.

العبارة في هذا المجال تلمح إلى التزام لا رجعة عنه. فهذه النقطة غالباً ما ترتبط بالقرار الذي تم اتخاذه من قبل البطل وغالباً ما يتجاوب مع الأزمة الأخلاقية كما في الفيلم الغربي الشهير "منتصف الظهيرة"، ففي المشهد الذي يقرر فيه الشريف أن يعود إلى القرية لقتال الرجال الأشرار. فإذا كان قد قرر المغادرة فنتيجة لذلك: فمن غير الممكن أن يكون هناك قصة، أو على الأقل ليست قصة، بل النص السينمائي الذي أبرز فيه الكاتب المشهد الأول.

نحن نناقش على الدوام فكرة (المقدمة) هنا، حيث التحريض على الحدث أو حتى طرح السؤال الذي هو مركزي، أو السؤال المركزي الأول للقصة الذي ستتم الإجابة عليه في ذروة العمل السردي والمماثل لذلك الشيء، فنقطة التحول الأولى في هذه القاعدة تقوم بإعادة طرح السؤال المركزي الدرامي (المثير للاهتمام) وإعادة صياغة السؤال الدرامي الثاني والذي بدوره ينشئ دائرة تتعلق بالقصة ضمن المشهد الثاني (أنظر إلى القسم المتعلق ببنية النص السينمائي: العامل السابع).

فالهدف من التدريب التالي جعل هذه الأسئلة مفهومة في هذا السياق من خلال الكتابة، والتي هي أكثر النقاط البنيوية أهمية في فن التأليف الدرامي التقليدي فهذه هي نقطة التحول الأولى.

التدريب الثامن عشر:

قم بنقل إحدى الشخصيات التي قمت بإنشائها من مخيلتك إلى عالم إحدى القصص، وبذلك فإننا نقوم بالبحث عن سبل تطوير التدريب الأول (القصص التي لم يفكر بها أحد على الإطلاق).

تذكير:

١- شاب ينفق إجازة الصيف في المحيط مع والديه ويشعر بالضجر حتى يقابل شابة غامضة أثارت اهتمامه.

٢- رجل توفيت زوجته مؤخراً وأثناء عملية الدفن يقابل صديقتها العزيزة ويقع في غرامها.

٣- فتاة تعيش مع عمتها بعد وفاة والديها وتنشئ صديقة صغيرة من مخيلتها غير موجودة في الواقع .

قم بكتابة نقطة التحول الأولى لإحدى هذه القصص كمشهد متسلسل، بإمكانك أن تقوم بتغيير جنس إحدى الشخصيات لأن هذا هو التدريب الكتابي الأول المتعلق بالسؤال حول أحد هذه العوامل، ولأنه من الضروري شرح مفهوم التسلسل الذي هو وحدة مسرحية محدودة الأسلوب تنشأ في دائرة القصة ضمن مجموعة من الفصول التي بدورها تمتلك موضوعاً ومادةً أدبية وفكرة عمومية (أنظر التحليل المتسلسل للصورة المتحركة في الشقة في القسم المتعلق بالعمل مع نفسية الجمهور) فالتسلسل من الممكن أن يتضمن عنواناً لأن المرء بإمكانه أيضاً أن يقوم بطرح التساؤل في بداية التسلسل والذي سيتم الإجابة عليه في النهاية.

أسلوب السؤال الشرطي:

إن المقدمة أو السؤال الشرطي كما يقول الكاتب نوفاليس مثل الشبكات، فالمرء يلقي بالشبكة، في نهاية المطاف يمكن له أن يلتقط شيئاً ما، فربما يكون السؤال الشرطي المألوف هو: (ما الذي من الممكن حدوثه إذاً ...؟) فهذا السؤال على سبيل المثال؛ تم طرحه من قبل الروائي العظيم فرانس كافكا في روايته "التحول" فما الذي يمكن حدوثه إذا استيقظ الرجل واكتشف بأنه قد تحول إلى جندب؟.

التدريب التاسع عشر:

قم بطرح أحد الأسئلة مستخدماً بعض الأفلام المعروفة جيداً، لذلك فإنه بمقدور جمهورك أن يتوصل إلى الفهم بأن الأفلام بحد ذاتها هي المعنية دون الإفصاح عن عنوانها، فما الذي يمكن حدوثه إذا كان على مخرج الفيلم الإضراب عن العمل في اليوم الأول للتصوير فهو سيصبح أعمى على المدى البعيد، هذا سؤال شرطي لفيلم "نهاية هوليوود" لمخرجه وودي آلن حيث يجيب على السؤال الوارد في نهاية الفيلم والذي يتميز بنمطه الساخر والشامل نتيجة لأصابته بالعمى ، فهذا الأمر غير اعتيادي، مما يجعله نجماً في أوروبا لأن لا أحد كان يعرف بأنه كان أعمى حينما قام بتصوير الفيلم، وفي أمريكا قام الجمهور بمشاهد الفيلم على الرغم مما كان عليه فقط لكونه فيلماً لرجل أعمى وغير مشهور، فقد تم تصويره بإلحاح وبأسلوب عبثي، فكل شخص في أوروبا يظن نفسه عبقرياً، فليست هي المرة الأولى التي يغير فيها المخرج وودي آلن مسار الفيلم التقليدي الأمريكي في الوقت الذي يستخدمه من أجل أن يتوصل إلى نهاية سعيدة بالنسبة لوجهة نظر مخرجي الأفلام الأوروبية كما هو مألوف.

التدريب العشرون:

قم بكتابة وصفاً مختصراً لقصة جديدة تعتمد على سؤال شرطي.

القصة التالية تعتمد على السؤال الشرطي الذي ظهر أثناء إحدى التدريبات: فما الذي يمكن حدوثه إذا رجع أحد الأشخاص إلى مسكنه بعد خمسة عشر سنة من السبات؟

أليكس ذو العشرين عاماً عاد إلى قريته الصغيرة ليمضي إجازته ويقابل أصدقاء قدماء منذ أيام الثانوية وضمنهم حبيبته الأولى التي تقدمت في العمر،فقد تبين في نهاية الحفل بأنهم قد كبروا بسرعة، فالحلم يبدو بأنه أصبح حقيقة، فأليكس يسكن في منزلها وهو سعيد جداً بعد تبادل القبلات معها، فقد نسي الغابات المظلمة التي كان دائماً يتجنبها في طفولته أثناء عودته إلى منزله، الآن هو رجل غريب عن القرية ومغفل ويفضل العيش في الغابات، أليكس وأصدقائه جميعهم خائفون ومهتاجون. فأحد الحاضرين يقول بأن شخص ما يقضي حياته في التجارب لأنه يريد أن يقوم باكتشاف جوهر الشيء والذي سيعطيه معنى الحياة الداخلية . يقابل أليكس الرجل الذي يحثه على المحاولة لمعرفة اكتشافه الجديد بدعوته لشرب أكسير الحياة التي سترسله برحلة عبر الزمن، لا يأخذ أليكس كلامه على محمل الجد، فبعد شربه أكسير الحياة يخلد إلى النوم وحينما يستيقظ لا يلاحظ أي تغيرات تذكر، للوهلة الأولى ولكن قبل مدة من الزمن، يظن بأن الرجل المجنون على حق، وقد علم بأنه غط في سبات عميق لفترة من الزمن، ولكن إلى متى؟ فأين هو الرجل المجنون؟ فأليكس يبحث عن منزله وعن والديه وأصدقائه وعن طريق العودة إلى العالم الذي عرفه.

فالسؤال الشرطي الذي يتعلق بالفيلم في هذه القصة لا يمكن الاعتماد عليه بما فيه الكفاية، فهذه المعادلة في أسلوب القصة تركز على أنه بإمكان المرء التصرف مما يجعله يتعرض لموقف هزلي، وليس من الواضح أيضاً كيف أن أليكس جعل الرجل يكلمه أثناء شرب أكسير الحياة وما الذي يريد الحصول عليه من شربه لهذا المشروب و دون أن يحاول حل هذه المشكلات، هنا يجب علينا أولاً أن نقوم بالبحث عن متن القصة.

فإذا قمت بسؤال راوية القصة ما الذي سيجده أليكس في الخمسة عشر سنة القادمة، ولماذا هو يغادر من أجل العودة إلى الوراء، فالراوية تجيب بأنها لا تعرف عن ذلك الأمر شيئاً لذلك طلبت من جمهورها أن يجيبوا عن السؤال، فما الذي يمكن حدوثه إذا استيقظ أليكس بعد خمسة عشر سنة لاحقة وقام باكتشاف(......) فما الذي من الممكن حدوثه؟ لذلك يجب علينا أن نجد الإجابة عن السؤال التالي لأنه جزء مهم جداً ومتعلق بالسؤال السابق.

سنستخدم الطريقة الأولى من طرق الكتابة أسلوب (قانون الكمية) فتكون النتيجة هي سلسلة من المقدمات المثيرة للاهتمام التي تم التمهيد لها، فكل منها يتألف من القصص المذهلة التالية التي ضمنها اقتراحات أفضل، والتي تأتي على النحو التالي:

١- ١- ماذا لو استيقظ أليكس بعد خمسة عشرة عاماً لاحقة واكتشف بأنه لا يتذكره أحد على الإطلاق حتى أن والديه لن يقوما بمعرفته أو يصرحان بأنه غير موجود أصلاً، هذه مقدمة حقيقية ومثيرة للاهتمام والتي حقاً لا تحتاج إلى عملية القفز بما يتعلق بزمن الحقيقة، فإنه سيدرك كفاية بأنه بما إذا استيقظ أليكس في أحد الأيام فسيكتشف بأسلوب ما بأنه غير موجود على الإطلاق بالنسبة إلى أي شخص.

٢- ماذا لو استيقظ أليكس بعد خمسة عشر عاماً لاحقة واكتشف بأنه تحول إلى امرأة، فمجدداً نلاحظ أنه لا معنى لوجود الخمسة عشر

عاماً التي أنقضت بمرور الزمن وليس بالضرورة أن يورد هذه القصة، إذ يكفي في هذه الحالة أن يستيقظ في الصباح التالي كامرأة .

٣- ماذا لو استيقظ أليكس بعد خمسة عشر سنةً لاحقة واكتشف بأن الناس قد اعتقدوا بأنه متورط في جريمة قتل، فالمقدمة من الممكن أن تكون مثيرة للاهتمام، فعلى سبيل المثال من الممكن أن يكون قد وجد عشيقته ميتة في الغابات بذات الليلة التي كان قد خلد فيها إلى النوم، وبسبب ملموس (والذي بشكل أساسي لأن أليكس يبدو أنه قد اختفى) فكل شخص يعتقد بأنه هو الذي قام بقتلها والآن وبعد مرور خمسة عشر عاماً فإن القاتل يرجع إلى القرية حيث مسرح جريمة القتل، فمن خلال خمسة عشرة سنة من الاختفاء، من الجيد إذا قام أليكس بالرجوع ولم يميزه أحد منذ البداية.

٤- ماذا لو استيقظ أليكس بعد خمسة عشر سنةً لاحقة واكتشف بأنه قد دفن حياً؟ مجدداً: فإن مقدمة القصة لا تتطلب خمسة عشر سنة فهو فيلم شيق وعظيم وبمنتهى الروعة، فالكتابة السرية تم تبنيها من قبل الكاتب جورج سلوزيير سيتم الاستفادة منها على وجه التمام في هذه المقدمة.

٥- ماذا لو استيقظ أليكس بعد خمسة عشر سنةً لاحقة واكتشف بأن صديقته قد تزوجت من رجل آخر في الوقت الراهن وأنجبت منه أطفالاً،

فحينما طلبت من راوية القصة التي قامت بإصدارها والمذكورة مسبقاً أن تقوم بشرحها بإسهاب، فقد أخبرتني بهذا الأمر دون أن تفكر به مرتين، ففي آخر مرة تبدو هذه النسخة بأنها الأولى التي قامت بالتفكير بها، ولكنها قامت بتشويهها لأنها اعتقدت بأنها كانت شاملة كثيراً لكل المواضيع ومبتذلة ولا تستحق أن يقوم أحد باستخدامها، فالعدو الأعظم للإبداع هو الخوف من الأمر المبتذل الذي يعيق كتابة فكرتها لقصة مثيرة للاهتمام والتي تمتلك مقدرة ملائمة لهذا الأمر وتشكل تطوراً هاماً.

العمل باستخدام شقي الدماغ

يُعتقد أن الشق الأيسر يُستخدم لعملية السيطرة والفهم والمنطق، فهذا الشق مسؤول عن إعطاء التعريفات للأمور كالبنى المنطقية والعناصر المهمة والحقائق الأساسية، بينما يكون الشق الأيمن مسؤولاً عن الأساليب والعواطف والرموز والصور البلاغية فالمفكر.

غابرييل ريكو قام بالإشارة بأنه أثناء الكتابة الإبداعية فإن الشقين الأيسر والأيمن من الدماغ يعملان سوية فنطلق عليهما على وجه الخصوص اسم "العلامة" (الشق الأيمن) ، "والتصميم" (الشق الأيسر) أو الأدمغة، يقوم كل كاتب من مدرسي طريقة الكتابة الإبداعية على تدريس الأسلوب الإبداعي من منظوره الخاص، فهم يتفقون بأنه على الأقل يوجد غرسة صغيرة وناجحة لكل عمل إبداعي والتي غالباً ما توجد في (الصراع)، فهو سؤال إستناجي أو تطوري، فهذا هو التطور اللاواعي يكون بعيداً كل البعد عن التطور النقدي والواعي والذي يتم تصحيحه وتحريره وإعادة التفكير به ملياً بعد كل شيء قد تم التأسيس له من قبل.

من الممكن أن نطلق على هذين النمطين اسم اللاوعي، والوعي الإبداعي النقدي، فمهما يكن الاسم الذي نطلقه عليهما سيكون هدفنا هو الحفاظ على هذه الحقائق بشكل مميز للنمط الملائم والمساهمة بشكل فاعل.

التدريب الواحد والعشرون:

قم باستخدام نص أو مشهد قمت بكتابته مسبقاً معتمداً على تدريب سابق، فالهدف من هذا التدريب هو التحليل والمراجعة بالنسبة لنظرية ريكو، قم برسم عمودين ومن ثم قم بتدوين العناصر السردية للنص التي تنبثق عن الشق الأيسر للدماغ في العمود الأيسر ، بينما ضع في العمود الأيمن قائمة للعناصر السردية التي تأتي تعليماتها من الشق الأيمن، إذا لم يكن هنالك توازن بين

الشقين فإن أحد هؤلاء العمودين يبدو من الواضح بأنه يمتلك عناصر سردية أكثر من الآخر، ومن ثم خذ بعين الاعتبار أن العمود من الممكن أن يحتوي على عناصر أقل؛ التي من الممكن أن يتم تعزيزها بما بعد.

ربما تكون هذه الأساليب هي الأكثر أهمية لأن غبريال ريكو قام بتطوير أسلوب (التجميع غير المشار إليه للعملية التي تعصف بالذهن) والذي يسميه ريكو المفتاح الرئيسي للكتابة الاعتيادية، فأسلوب التجميع يعبر عن عملية التحقق في العمل الإبداعي الذي تم إنجازه في مراحل عدة والذي يتضمن القبول بالقرارات المؤقتة والعمل بها، لأنه يتحتم على المرء أن يقاوم الحاجة للشعور بالأمان كما هي الحال في حاجته لوضع رؤية واضحة وتحديد النتيجة النهائية حيث تكمن الحاجة للتوقع والسيطرة، فهي تتجاوب مع الطريقة البصرية للتفكير بالأعمال العظمية، فرؤية الحل لهذه الأمور تقوم بتحفيز وإنشاء مجموعة من الروابط التي بالتالي تؤدي إلى عملية نهوض لأفكار جديدة.

التدريب الثاني والعشرون

أكتب كلمة في منتصف ورقة بيضاء فارغة وأغمض عينيك للحظة، ستبدأ الكلمة بإطلاق العنان لروابط مهمة، أكتب هذه الروابط المهمة لمدة عشر دقائق ومن ثم قم بإعادة التدريب مستخدماً كلمتين.

يستخدم طوني بوزان بعمله "خريطة العقل" أسلوب الإيضاح لمدة طويلة والذي يعتمد أيضاً على مساهمة من قبل شقي الدماغ ففي بداية ما يسمى "بقرن الدماغ" أي القرن الواحد والعشرون، فنحن نقوم بتمييز الدماغ المبدع كدماغ عظيم كما يشير بوزان، هذا يتم توظيفه بشكل حصري، فخريطة العقل

هي تمثيل بكل ما معنى الكلمة للعلاقات بين المفاهيم المختلفة (والأشكال المكرسة وتلك التي تقوم بأخذ الملاحظات والتي تقوم أيضاً باستخدام كل من شقي الدماغ) حيث ُعرفت على أنها الدماغ البديل بأسره، ومن أجل التفكير الملهم كما في التدريبات السابقة، فالتدريب النهائي في هذا القسم يكون البنية التي سيتم من خلالها تفعيل هذا الأسلوب من أجل عملية ربط أكثر جدوى.

التدريب الثالث والعشرون:

كما هي الحال مع مجموعة من الأشخاص التي تبدأ العمل معها بأسلوب الورقة البيضاء الفارغة، اكتب في منتصف الصفحة وضع دائرة عليها عند الانتهاء، ثم ارسم الفرع الذي يؤدي إلى المفاهيم المختلفة للفكرة والذي يتجاوب مع العالم، فكل فرع يبدأ بقسم جديد يؤدي إلى مفاهيم أوسع تتناسب مع الفكرة الأساسية لهذا التدريب، بإمكانك أن تستخدم النمط الموضوعي فقط، وليس استخدام التفصيل غير المهم، ثم اعتمد على الأحرف الكبيرة.

أسلوب الرابط الحر والكتابة الآلية (الأوتوماتيكية):

إن الرواد في الرابط الحر والكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) كأمثال الكاتب فريدرك شيلر الذي قام باستحسان هذه الفكرة وكما هي الحال في برنامج "الأدب الألماني والمسرح" للناقد لودفيك بورنييه (١٧٨٦-١٨٣٧م)، فإن فناني المدرسة الفوق اعتيادية (السريالية) في القرن العشرين طوروا هذا الأسلوب أكثر من ذي قبل، حتى أنهم قدموا الكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) على أنه نمط الكتابة الوحيد الجدير بالاهتمام، فالتدريب التالي تم اقتباسه من كتاب آندريه بريتون "وضوح المدرسة فوق الاعتيادية(السريالية)".

التدريب الرابع والعشرون:

ضع نفسك في إطار غير معروف، مقبول بالنسبة للعقل والذي يُمْكن لكتابة أسرع، دْون الفكرة المدروسة المتعلقة به، لأنه لا يوجد شيء من الممكن أن يعيقك وأنه لا يمكنك أن تخضع أبداً للتفكير المغري حول ما هو الشيء الذي تفعله الآن، فالكتابة ستتدفق بشكل حر لأن هناك شيء يبدو بأنه ثابت في كل زاوية من زوايا عقلك الباطن، فالجملة غير المعروفة تبدو مخبأة لأنها تريد أن تعبر عن نفسها.

الرابط الحر هو أسلوب في الكتابة الإبداعية والذي تم الأخذ بتلابيبه من قبل الأطباء النفسيين خاصة، حيث تم توظيفه اليوم بشكل منظم في العلاج النفسي من حيث الرابط الذي من المتوقع أن يعمل على النهوض بالضمير وإبعاده عن الضلال، فلأسباب يجب عملها مع الهدف أو الطريقة المنوي القيام بهما؛ فالشيء الأكثر أهمية بالنسبة لنا هو التساؤل وكيف بإمكاننا أن نغير من عملية الرقابة المتواجدة في ذهننا التي تحاول أثناء كتابتنا أن تقتل أفكارنا الابتدائية ودون أن نلاحظها على الأغلب؟ يبدو أن الجواب بسيط نسبياً لأنه بمقدورنا إما أن نصرف الانتباه عنها أو أن نتغلب عليها بالأساليب البديلة، هذا بالتمام ما ينوي التدريب التالي القيام بإنجازه.

التدريب الخامس والعشرون:

قم بكتابة بحرية مطلقة أثناء قيامك بالعد من رقم ١ إلى رقم ١٠٠.

الكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) تحتاج إلى الكثير من التدريب فحينما نقوم بالكتابة لمدة نصف ساعة في كل اليوم فقط، فإننا لن نطور من مقدرتنا على الصمت لرقابتنا الداخلية، وسنكتشف بشكل تدريجي بأننا نستطيع أن نغوص في هذا المجال بعمق أكثر.

لكن الكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) هي أسلوب فيه من الصعوبة بما فيه الكفاية، وليس بالضرورة أن يقوم بالعمل من أجل كل شخص، فعلى وجه خاص ليس بالضرورة أن يكون من أجل هؤلاء اللذين يعملون لمصلحة كل فرد، وعلاوة على ذلك ليس من أجل هؤلاء الأشخاص اللذين لم يتدربوا بما فيه الكفاية. فكيت جونستون يعرض طريقة بديلة والتي صممها كقراءة آلية(أوتوماتيكية)، فتخيل التالي: أن تقوم بأخذ كتاب من الرف. الكاتب يبدأ بقيادة الراوي خطوة تلو الأخرى من خلال التدريب دون أن يقوم لاحقاً بالوصف، ليس بما يخص الكتاب فحسب بل اللون وغلاف الكتاب وأسم الكاتب والعنوان أيضاً، وفي نهاية الأمر المحتوى، في النهاية فإن جونستون يعلق على الكاتب جهداً عظيماً للقراءة من الكتاب الخيالي، وبفعل هذا الشيء يساعد الكاتب أو الكاتبة على توليد أفضل لما يمكن أن تحققه الكتابة الآلية (الأوتوماتيكية) من نتائج في أسلوب مختلف عن غيره، فإنه من المفيد هنا أن الرواة غالباً ما يحاولون تجنب هذا الأسلوب بزعمهم، على سبيل المثال: بأن الكتاب كتب باللغة الروسية أو أن الأحرف تبدو صغيرة جداً أدت إلى إعاقة في حل اللغز (الشيفرة). حتى أن جونستون يصف عند الحاجة الكسالى بأنهم الأشخاص اللذين يريدون أن يتركوا القراءة النظرية أو يتم إخبارهم عن شيء يقوموا بكتابته على الهامش أو شيئاً يتم كتابته في لغة الكاتب أو الكاتبة السانجة.

فمثل هذه الكتابة الآلية (الأوتوماتيكية)، فإن القراءة الآلية (الأوتوماتيكية) تساعدنا لنطور مقدرتنا على الصمت وأسلوب رقابتنا الداخلية دون الحاجة إلى مواجهة الكثير من المتاعب كما هي الحال في غوص أعمق

في اللاشعور، ما هو الشيء الذي سنكتشفه والأهم من ذلك كله ما هو الشيء الذي يتعلق بطريقة كتابة النص السينمائي الإبداعية(السيناريو)، فتكمن قوة هذا الشيء في المخيلة التي هي شكل مذهل بما فيه الكفاية يرتبط بالنشاط الذي لم يتم الاستحواذ عليه من قبل والذي ينبثق عن بينة العمل الفني، لأنه حتى في المحاولات التي تعتبر أكثر نجاحاً بالنسبة للفنانين فوق الاعتياديين(السرياليون)؛ فإن ما سنكتشفه بالنهاية هو أن العمل الآلي يبدو أنه سيصبح محدوداً دائماً أكثر من ذي قبل، وأنه هو الميل الذي يدفع بالمخيلة للعمل على إنشاء أسلوب يبدو بعيداً عن الفوضى.

التدريب التالي يعتمد أيضاً على عمل جونستون حيث اكتشف تماماً الطريقة المعاكسة أكثر من الرابط الحر، فما هو أكثر شيء مطلوب من العقل الذي يتمتع بكل من ميزتي الشجاعة والارتياح.

التدريب السادس والعشرون:

قم بتأليف قائمة من الأشياء والأفكار غير مترابطة مع بعضها بعضاً بتجنبك للروابط المنطقية بالكامل عوضاً عن الابتداء بعبارة مثل كلب يصادف قطة ومن ثم الشروع في إسالة الأفكار، ثم قم بتدوين القائمة، بإنشاء قائمة أفضل بقدر ممكن من السرعة متجنباً البحث عن الرابط المنطقي للكلمة التالية فعلى سبيل المثال كلب رحيم ونخلة وصوت أنثوي عالي ... الخ.

على الرغم من الصعوبة المتضمنة تجاوز اللحظة التي نبدأ فيها الكتابة، فهي تبدو بالرغم من ذلك، أفكار شخص آخر تتعلق بنا - فهي طريقة تحمل في طياتها رابط قوي للعبارات.

أسلوب تحديد المشكلة:

تأتي الحلول على الأغلب بأسلوب التحديد الواضح للمشاكل، هذا يعني بأنه يتحتم علينا أن نكون قادرين على تحديد مشاكلنا بدقة من أجل العمل على امتلاك هذه المقدرة فالعديد من كتاب النصوص السينمائية يبدأون بعرضها بإيجاز، فهو عمل إيجازي مؤثر حيث يقوم بوصف كل خطوة وصف تفصيلي ممل لكل فصل (كخطوة في اتجاه القصة وليس فقط ما يتعلق بالحبكة، نعني بذلك أيضاً خطوة من أجل تطور الشخصية أو التطور العاطفي بأسره). فهي تتضمن بذات الوقت عناصر سردية مهمة التي تقوم بتأليف أسلوب سمع بصري في الكتابة حينما تكون هذه العناصر مهمة بالنسبة لطريقة السرد المسرحي، وفي طريقة الكتابة الإبداعية للنص السينمائي التي تم تقديمها هنا، فنحن نستخدم بالأصل أسلوبين لتحديد المشاكل والأهداف: الأسلوب الأول هو الارتجال والأسلوب الثاني هو التساؤل الجدلي أو التقاطع في فصول النص، فالأسلوب يبدو بأن لديه بنية وظيفية مهمة لأنه يتعلق بذروة القصة.

أثناء الاختبار الجدلي للفصل يقوم أعضاء المجموعة المساهمة بطرح تساؤلات للكاتب مجدداً، فإن المجموعة تقوم بإنشاء هذا النمط الذي يتعلق بالأسلوب الأسهل، ولكنه ليس ضرورياً بلا شك لأن الكاتب بإمكانه الرجوع إلى الوراء ويتساءل عن النص الذي كتبه بنفسه، ينبغي القيام بهذه التساؤلات في مجال علم النفس بشكل رئيسي وبما يخص أسلوب تحفيز الشخصيات، ولكن، بنفس الوقت فهو يتضمن أيضاً فجوات تتعلق بالحبكة وعوامل أخرى غير مسماة والتي تظهر نتيجة لقراءة النص. فالخطوة الأولى تكمن في محاولة لاختصار القصة في جملة واحدة.

عادة فالأجزاء التي تقوم بمواجه المشاكل تبدو جلية أثناء نقطة التحول الأولى بما يتعلق بأسلوب الاقتباس، فهي إما أن تكون مستحيلة الفهم أو غير متكاملة فالهدف من هذا الجهد المبذول هو وضع عنوان للقصة والتعرف على هذا الاختبار المتقاطع مع الشخص الذي يقوم بسؤال كاتب النص السينمائي ليدرك أن هذا الأمر موجود في ذهنه، فهو في الواقع متواجد في الصفحة، فإن لم يحدث هذا التسلسل، أو سيحدث بعد فترة في هذه مسودته الأولى، وبالإضافة إلى ذلك، أن ترى على وجه التمام ما الذي أكتسبه مستمعونا من خبرة ولماذا؟ فهم يؤدون دوراً مثل الجمهور الأساسي، حيث بالإمكان لبعض أعضاء المجموعة أن يولوا اهتماماً كبيراً للتأكيد على أن القضايا التي تم طرحها ليست أسئلة تتعلق بالاختبار بل هي حقائق راسخة.

إن بروز الأفكار والعواطف على الصفحة أثناء كتابة الفصل أو النص السينمائي ليس بالأمر الهين بما يتعلق بالصور والأساليب والفصول لأن الصور يتم وضعها سوية، وهذا لاحقاً سيطلق عليه اسم عملية تحرير (مونتاج) الفيلم والتي تحدث الآن على الورق، فهي تحتوي على قوة فوق اعتيادية من الممكن أن تقودنا أيضاً إلى الهدف المعاكس للهدف المنوي فعله، ومن الممكن للشخص الذي يذرف الدموع أن يكسب التعاطف، ولكن من الممكن أيضاً أن يطلق العنان لشخص آخر ليضحك عمداً، فوجود هذا الشخص في القصة ضمن الفصل الأساسي تُعرض النص للنقض وتعمل على اختباره، كما أن الفصل معرض أيضاً للنقض حينما نقوم بعملية الارتجال مسبقاً، وبالإضافة لعملية المقارنة مع الفصل الذي تم ارتجاله بعد كل هذا الأمر (أنظر إلى القسم المتعلق بـــ القواعد اللعبة). فهذه الأساليب تساعدنا بشكل أساسي لتحديد أماكن المشكلات والبحث عن الحلول والتي سنجدها في النص لأنها تعتبر الجزء الأهم والتي من المكن أن تكون مخبأة أو مفقودة الأثر .

فصل يبحث عن السبب لوجوده

قبل قيام أحدى المؤلفات بكتابته في إحدى جلساتها مع إحدى المجموعات فإن الفصل التالي الذي تم العمل عليه يقع في موضع قريب جداً من ذروة القصة، وذلك قبل القيام بعملية حل المأساة (الأزمة) الأخيرة.

دخول إلى مكتب باتينباخ

يقوم شترات بفتح الباب في مكتب باتينباخ، ويولج للداخل. ويجلس على المائدة - ويواجه صحن السجق أمامه، يجلب سكيناً من المطبخ وينظر أمامه ويبتسم.

باتينباخ (بلهجة سخرية) : هل استيقظت أخيراً؟

شترات يقف في مواجهة باتينباخ.فهو يعلم بأنه من الأفضل أن يبقي فمه مغلقاً. فيصبح متوتراً

باتينباخ يستمر :أجلس

يجلس شترات على كرس مواجه له

يتابع باتينباخ

تخيل فقط....

يقوم بقطع شريحة من السجق.فيشاهده. شترات دون أن ينبس بكلمة.

فيستمر باتينباخ

لقد أحضروها لي على أنها فارسية! حقاً إنها فارسية

يقوم بمضغ شريحته من السجق ويستمتع بها. ويتكلم بفم ملآن.

باتينباخ يستمر

كنت الآن أبحث عن واحدة لبعض الوقت من خلال النظر لكل القوائم

يقوم بقطع شريحة أخرى من السجق بشكل حذر، يغتنم شترات الفرصة دون أن ينبس ببنت شفة

باتنباخ يستمر :

يبدو بأنها ليست بهذه البساطة كما تعرف

يقوم بأخذ شريحة أخرى من السجق ويمضغها ومن ثم يبصقها من فمه ويقوم بتحريك فمه. شترات يمسك بقبضتيه الكرسي، فهو يجلس على الجانب المريح على الرغم من كونه خائفاً، فباتينباخ على وشك أن يوقعه. باتينباخ يراقبه لدقيقة كاملة والتي يبدو بأنها تجري ببطء فهو يستمتع بمشاهدة حبات العرق التي تنسال على وجه شترات.

يستمر باتينباخ

لقد وجدت واحدة.

ويرمي منديله على الصحن ويبدأ بتنظيف أسنانه بعود

دقيقة أخرى طويلة

يستمر باتينباخ

لم يكن فارسياً.

ويقوم بقذف عود الأسنان في صحن السجق.

فيستمر باتينباخ

لقد كان هندياً. فاللعنة على التنظيم والانضباط يا لها من قائمة مقززة!

يقوم شترات بوضع يديه في حضنه ويحاول أن يتوقف عن الارتعاش.

شترات: إنه مجرد قائد لم يصل به الأمر حتى الآن إلى هذا الحد.

إن البطل الذي مثل شخصية شترات يقوم بطرح تساؤلات بشكل كبير من قبل مجموعة العمل. فالمشهد يحدث في معسكر الاعتقال فيبدو واضحاً أن وضع باتينباخ أفضل من وضع شترات، فالوضع الراهن الذي يتعلق بين الشخصيتين يؤدي دوره بشكل جيد.

في نقاش مع الكاتبة تعلمنا بأن باتينباخ هو طاه يعمل في معسكر الاعتقال هدفه الذهاب إلى بلاد فارس بعد الحرب لافتتاح مطعم هناك. شترات و باتينباخ يلتقيان بالصدفة حينما سمع شترات حول خطته ويعلم بأنه لا يتكلم أية كلمة بالفارسية، يخبره أن بمقدوره تعليمه الفارسية وبذلك يحاول أن يهرب من الموت الذي لا مناص منه فباتينباخ يخصص وقتاً لشترات ليأتي إلى المطبخ كل يوم يدرسه اللغة، وهي ليست أية لغة بل هي اللغة الفارسية.

في هذا المشهد، يبدو شترات في الواقع قلقاً، فإذا أتقن باتينباخ لاحقاً اللغة الفارسية التي يتحدث بها فذلك سيجعل من شترات شخصاً غير ذي جدوى ومن الممكن أن تجبره على الكذب، فهو خائف من الشيء الذي سيسمعه بسبب كذبه، لكنه لا يستطيع أن يوقف لعبة مطاردة القطة السادية للفأر التي يقوم الطاهي بلعبها.

يركز أعضاء المجموعة جل اهتمامهم الآن على شترات الذي يبدو بأنه شخصيتنا الأساسية، فكاتبة النص السينمائي لا تعرف أي شيء يتعلق به ما عدا ما هو جلي في القصة القصيرة والتي تعتمد عليه في أحد مشاهدها فهي لا تعرف لماذا وضع في معسكر الاعتقال. وهي لا تريده أن يكون يهودياً لأن هذا الأمر سيكون متوقعاً أكثر من ذي قبل على حد قولها، وللسبب ذاته، فهي ترفض الأسباب الأخرى حول إمكانية وجوده في المعتقل فهو ليس هنالك لأنه (مثلي) أو بسبب آرائه السياسية لأنه لم يكن في (المقاومة)، هو الخامسة والعشرين من عمره، يدرس الفيزياء ويهتم فقط بمجال عمله، لا يهتم بالسياسة، فهل كان في موضع حيث يجب عليه أن يتخذ موقفاً أو يأخذ قراراً؟ فكاتبة النص السينمائي(السيناريو) لا تعتقد بذلك، ولكنها تتنازل عن ذلك حتى إذا وضع في مثل هذا الموقف، فعلى وجه الخصوص من الممكن لشترات أن يخسر شجاعته فهو ليس بطلاً، فجميع أصدقائه كانوا في المقاومة السرية كما تقول هي وليس هو، مجال صغير قد فتح لأول مرة. فأية أصدقاء؟ أنهم من

أيام الجامعة هل هناك أي شخص من هؤلاء يبدو أنه مقرب إليه بشكل خاص؟ أي نعني بالتأكيد صديقه المفضل؟ فما اسم هذا الصديق؟ مايكل.

أوقفت أسلوب التساؤلات، وقمت بالتساؤل عن مشهد ارتجالي محدد. فالمشهد كما يبدو للجمهور أُخذ من ماضي شترات الذي ليس بالماضي القديم، يخبرنا به عن أحد الطلاب الذي يرافقه شترات وهو صديقه المفضل؛ مايكل، يحاول مايكل أن يقنعه بأن ينضم إليه سراً. لابد أن يكون هناك مشهدٌ يماثل هذا المشهد لأن أعضاء المجموعة التي أعمل معها يختلفون حول من سيقوم بأداء دور شترات لأن دوره يبدو واضحاً بالنسبة إليهم، فكيف ولماذا يريدون أن يقوموا بتفسير هذا الدور.

يأخذ الارتجال هنا دوراً مذهلاً بغض النظر عما يقوله مايكل - من نقطة خارجية محددة، فنحن نراه يندفع بشكل كبير ويشرح بالتفصيل كيف أن الفتاة ميمي كان شترات في علاقة سرية معها أثناء اعتقاله - فشترات لا يتزحزح على الإطلاق لأن السياسة لا تثير اهتمامه كما يقول على الدوام فهو ليس بمجرد رجل شجاع مثل مايكل. الشيء الوحيد الذي يثير اهتمامه بشكل خاص هو الرياضيات والمعادلات. ففي مرحلة ما يبدو بأن مايكل قال له وهو ساخط: هل تعرف من أنت؟ أنت أسوأ وأكبر مغفل على مر الزمان. إنك تستحق بجدارة أن تكون مكان ميمي لأنك رجل حي ميت، بل أنت ميت بجدارة بكلا الحالتين! كما اقترح أحد أعضاء المجموعة بتهكم أنه سيقوم بإعدامه، كما ويقول شخص آخر أنهم متفقون على نقطة واحدة: فمهما يكن الشيء الذي يحصل لشترات فهو يستحقه.

كلا، فكاتبة النص السينمائي(السيناريو) تعارض ذلك القول، فمن الواضح أن المشهد قد أحرجها على الرغم من قيامها بأدائه على أكمل وجه بما يتعلق بأسلوب الوصف الذي أتبعته الكاتبة، فشترات سيغير الآن من أسلوب تفكيره، كما تقول، حينما يتجاوز اللحظة الحرجة وحينما ينبغي عليه

أن يختار قراراً ليعمل على إثبات بأنه ليس في الوضع الذي يبدو عليه، فالمشهد مع مايكل قد تم تغييره.

تماشياً مع هذه المعلومات فإننا نناقش السيناريوهات البديلة والتي من الممكن أن تحيط بشترات في معسكر الاعتقال فكاتبة النص السينمائي تقرر أمرين الأول بأن مايكل تمت التضحية به عن طريق تسميته بـــ(المتآمر المزعوم) في اللحظة التي تعرض فيها للتهميش، أما الثاني، فيعني بأن شترات هو رفيق سوء غير مرغوب به، ويستمر بذلك إلى المشهد الذي في النهاية يخبره فيه بأن عليه أن يتخذ موقفاً - ربما حتى في وجود مايكل. فربما يريد أن يظهر له كل ما قام به مايكل لإلقاء اللوم على عاتقه. بكونه منفصلاً عن خياراته، أما من وجهة النظر التي تفتح المجال للتركيز على داخل معسكر الاعتقال والتي تتعلق بشخصية شترات حيث تتضمن الحبكة التي هي بدورها مذهلة.

يمكن للمرء هنا أن يجادل بما إذا كان سبب وجود شترات في المعتقل لا يهم أحداً، لأن القصة تبدأ منذ هذه اللحظة، فعلى أية حال فمهما يحدث في هذه القصة فهو يزيد من شخصية البطل ازدهاراً - تماماً كما في ذات الطريقة التي تقول بأن كل شيء ينتج عن شخصية فريغوس في فلم "لعبة التباكي" فهو فيلم سنحلله لاحقاً. على الرغم من أن شخصيته وخلفيته القصصية ليسا مفسرين بالنسبة لنا، حتى وإذا لم يقم كاتب النص السينمائي بإخبارنا عن خلفية القصة التي لا تزال تشعرنا بعدم تكاملها وصدقها مع الشخصية. سنشعر بأن كل خطوة في الأسلوب الذي عمل عليه كاتب النص الذي قرر ببساطة أن يقوم بتركه خارج الشاشة، هو الأسلوب - الذي من خلاله ستتدفق الكتابة لمجرد قيامنا بمعرفة شخصيتنا. ليس بالضرورة أن تقوم كاتبة قصة شترات بدمج المشهد الذي قمنا بمجرد ارتجاله. وبما فيه الكفاية إذا قامت بمشاهدته ستتوصل إلى معرفة انه لماذا تتصرف الشخصية بمثل

هذه الطريقة أو تلك، ولذلك بإمكانها أن تعطينا شعوراً بأن صاحب الشخصية واقعي وحقيقي لأنه في ذهنها، ربما من الممكن أن تصل إلى الخاتمة ذاتها دون استخدام عنصر الارتجال وأسلوب التقاطع الجدلي ضمن المشهد، فالتجربة من غير الممكن أن تكون كافية بالتحديد وبالتأكيد فإنها ليست واضحة بشكل جلي بالنسبة للكاتب، إذا افترضنا بأن هنالك مشاكل وحلول في كل نص لكاتب النص السينمائي لذلك، فإنني أحاول أن أجعل الكتاب يستخدمون الطريقة التي أطرحها لتميز كل الحلول. فالعمل في مجموعة يبدو مساعداً، ولكن للحظة معينة، ستكون قادراً على أن تحفز هذه الطريقة بنفسك.

غالباً يبدو بأن القضية التي نبحث عنها بيأس هي مثل قطعة ناقصة من أحجية والتي لا يمكننا إيجادها، فإن أي شخص سيقوم بحل الأحجية يعرف هذا الشعور. فالشخص ينظر بيأس إلى قطعة محددة لأنه يعرف على وجه التمام ما الذي تشبهه، حتى ولو لم يتمكن من العثور عليها، لذلك فإنه يشعر بيأس بأنها قد فقدت، وفجأة؛ يجدها ضمن أحد أجزاء الأحجية التي تم الانتهاء من حلها، لأن مجرد قيامك بوضعها في المكان الخاطئ! فيتولد لدى الشخص الشعور بالمتاعب ولكنها هي القطعة الملائمة - لذلك تحتال على نفسك في التفكير بما إذا كانت القطعة تنتمي إلى المكان الذي وضعتها به فأنت تقوم بإخراجها وتضع القطعة الصحيحة في المكان الصحيح، هذه القوة الذي لا يجب عليك أن تفرضها فهي بالواقع تبدو ملائمة جداً فتكتمل الصورة(اللعبة) الآن.

بعد تعريفنا لما تم بحثه، تبين لنا مقدار حاجتنا لأن نتعلم كيف نكون صبورين. فحينما نضع دماغنا تحت الضغط المتزايد جداً فنحن نقوم باستخدام أكثر للعقل الواعي، وللشق المسؤول عن المنطق في الدماغ، وإيجاد "حلول أكيدة" وبافتراض أننا نقوم بتحديد ما الذي ينبغي علينا أن نبحث عنه بما بعد، ونقوم بإشغال فكرنا بأنفسنا أكثر من أي شيء آخر، فيبدأ دماغنا بالعمل ويقوم بتجربة للعديد من العناصر والتغييرات الواضحة

كقصة الكيميائي الروسي ديمتري مندلييف الذي قام بتخيل الجدول الدوري للعناصر الكيميائية في المنام بعد صراعه مع الفكرة طوال اليوم ويخبرنا بأن الأفكار الأفضل تأتي تحت الاستحمام.

يقول كتاب من ذوي الخبرة وهم يمزحون بأن هذا الأمر يبدو جلياً لمجرد شعورنا بالنعاس أو لمجرد استيقاظنا، فالعلماء اللذين ظهروا في السنوات الأخيرة اكتشفوا بأنفسهم أسرار الدماغ الإنساني ويعتقدون بأن يحدث هذا لكون دماغنا يعمل بمفرده حينما لا نعرضه للكثير من الضغط. وبما يتعلق بنقاط التشابك العصبي النشيطة والتي قامت مؤخراً بإعادة تنشيط ذكرياتنا مجدداً والتي ستنتقل لذاكرتنا على المدى القريب فهي تبدو مثل مختبر لحل المشاكل العقلية لذاكرتنا على المدى الطويل.

بنية النص السينمائي: العامل الخامس(المتن أو الوسط)

المشهد الثاني في بنية المشاهد الثلاثة هو الأكبر، وفي معظم الحالات يأخذ حيزاً كبيراً من منتصف الفيلم فلهذا السبب هو الفصل الأصعب كتابة.

في نهاية المطاف فإن العمل الفني للشيء يتعلق بالحفاظ على التوتر على امتداد هذه الفترة الطويلة من الزمن.

فالمشهد السينمائي الثاني متساوٍ مع ما يطلق عليه أرسطو اسم "الربط وعدم الربط بالعقدة". وبعملية ربط العقدة أعني بذلك كل شيء من الممكن أن يحدث في بداية الحبكة، فالأمر الصائب يكمن من خلال النقطة الأكثر تشدداً. وذلك بالنسبة للحظة التي تتعلق بالتحول إلى الثروة الجيدة أو السيئة - التي تم الحصول عليها إما للقصة أو بالنسبة للبطل، تبدو النتيجة المباشرة بعدم ربط العقدة بالقسم الثاني للمشهد الثاني "فهي كل ما يحدث منذ بداية التغيير إلى نهايته"، فغوستاف فرايتاغ يطلق على عملية ربط العقدة اسم "الفعل الصاعد" وعدم ربط العقدة بـــ"الفعل الهابط".

فمعظم واضعي نظريات النص السينمائي وعلى وجه الخصوص سيد فيلد حيث تركز نظرياتهم على في النقطة البنيوية الصحيحة لجعلها في منتصف المشهد الثاني، ولتفسيرها بسهولة فهذه النقطة تم إيجادها بشكل نظري في منتصف القصة التي تقسم النص السينمائي إلى قسمين وهي التي يطلق عليها اسم النقطة الوسطى أو الحبكة المركزية أو حتى المشهد المركزي، فهذه النقطة تتجاوب مع اللحظة المأساوية بالنسبة لغوستاف فرايتاغ أو نقطة التحول أو النقطة الأرسطوية المتشددة التي تتموضع في متن (وسط)الأسلوب الأرسطوي والتي تتبع شيئاً بعينه وكما هي الحال في القيام بسحب شيء بعيد.

إن الكاتب فرانك دانيال يقوم بلفت المزيد من الانتباه لهذه النقطة والتي يطلق عليها اسم المنهاج الأول. حيث هي الذروة الأولى. على النقيض تعتقد ليندا سيدجر بأنه ليس بمقدور كل فيلم أو كل نص سينمائي أن يتملك نقطة مركزية واحدة، إلا بشكل استثنائي وبأسلوب مفيد والتي تعيد عملية هيكلة المشهد الثاني حيث تضيف سيدجر بأن كاتب النص السينمائي غالباً ما يقوم بخلطها مع نقطة التحول الأولى، فإذا قمت بإنجاز هذه الطريقة فإنك ستجعل المشهد الثاني يبدأ متأخراً جداً، تعتقد ليندا سيدجر أيضاً بأن النقاط المركزية تلتقي في الفيلم المثير والاستكشافي وفي أنماط فيلم الظلام (الرعب)، والسبب في ذلك أن النقطة المركزية تقوم بإعطائنا بنية وظيفية أكثر، فهي فرصة ثمينة لإضافة دليل آخر أو منحى آخر، وكذلك فهي تعتبر فرصة أخرى خاصة بما يتعلق بأنماط القصص، فالنقطة المركزية من الممكن أن تكون ذات فعالية كبيرة حينما لا تقوم بأخذ أحد الخطوط السردية ولكنها تقدم بعداً آخر.

إذا قمنا بتفسير الوصف الأرسطوي لهذه النقطة التي تعتبر الأكثر تشدداً فإننا نختم بأن نقطة التحول الثانية تتموضع في أدنى نقطة من الخط البياني للقصة، كما أنها تلعب دوراً مهماً في الفيلم لأن البطل حينها يواجه أعظم

كارثة في حياته، على النقيض من ذلك فالنقطة المركزية يجب أن تكون نقطة مهمة لأنه في هذه النقطة سيكون المنظر الخارجي للبطل مفضلاً عن غيره، ففي هذه الحالة تسمح النقطة المركزية لنا أن نقوم بالتقاط أنفاسنا، فالمرء بإمكانه أن يواجه تعارض (النقطة المركزية الهابطة التي تعني نقطة التحول الثانية الصاعدة) حتى وإن حدث هذا الأمر فلأنه منطقي وسيؤدي إلى نهاية مأمولة النتائج.

بالنسبة لنظرية كريستوفر فوغلر (والتي تعتمد على أحد أعمال جوزيف كامبل) فإن متن النص بشكل خاص هو مهم فالمرء يقوم بتمييز هذا الشيء في وصفه للتسلسل الذي يتبعها بشكل مباشر ففي العمل الفني (الطريق إلى الكهف السرية) فهذا مما يؤدي بالبطل إلى التجربة العظمى والتي تعتبر بأنها التحدي الأكثر أهمية بما يتعلق بأزمته العظيمة.

بالنسبة لنظرية كريستوفر فوغلر (والتي تعتمد على عمل جوزيف كامبل)، فإن متن النص هو مهم على وجه الخصوص.فالمرء يميز هذا الأمر في وصف التعاقب المباشر (هو نمط من أنماط الغور الداخلي) والذي يؤدي بالبطل إلى التميز،هذا هو التحدي الأكثر أهميةً والمشكلة الكبرى. يحدد كريستوفر فوغلر نوعين من بنية النص السينمائي لشرح العناصر التي قامت ليندا سيدجر بوصفها.

حيث ليس بالضرورة أن يمتلك كل فيلم أو كل نص سينمائي نقطةً مركزيةً. ففي النمط البنيوي الأول، هناك نقطة موجودة هناك حيث المشكلة في متن (منتصف) القصة والتي يطلق عليها اسم (الأزمة المركزية). ففي النمط البنيوي المحتمل الثاني فإن المشكلة تحدث في نهاية المشهد الثاني (نعني بذلك التموضع على قدم المساواة مع نقطة التحول الثانية). حيث يطلق عليها اسم فترة الأزمة، فبأي حال يجب على البطل أن يموت، فلذلك من الممكن أن يولد من جديد.

فالأزمة (المشكلة) هي الصراع الأعظم في اللحظة حيث يطلق العدو قوته في القصة أو المسرحية. نحن نستخدم أيضاً مفهوم الكارثة في سياق المرض فحالة المريض إما أن تكون أفضل أو أسوأ بعد الأزمة، مجدداً، فبعد وقوع الأزمة يقسم الحدث القصة إلى ما قبل الأزمة وما بعدها، وغالباً ما تجعل البطل قريباً من الموت، بعد ذلك كأن البطل سيولد من جديد سواء كان ذلك في الواقع أو بالمعنى البلاغي فكأن شيئاً لم يحدث ويعود الوضع مثلما كانت عليه الحال قبل الأزمة (الكارثة).

بالنسبة لكامبل فالابتداء بالعمل لا ُيرى على أنه نهاية الهدف بحد ذاته، ولكنه يبدو كأنه نقطة مركزية في رحلة الشخصية. هناك الآن بداية أخرى متقاطعة تتمثل بالرجوع للوراء " إلى العالم" ببصيرة جديدة، هذا حينما تكون الروح الثورية للشيء الذي تم البدء به حينما نقابل "هيئة المحلفين في المحكمة بعيون وقورة". لهؤلاء اللذين لم يشاهدوا. فهذا جزء من الرحلة يتعلق بنا الآن.

العمل مع الصور

تبدو الصورة بأنها أكثر قيمة من ألف كلمة، فالسينما تعطينا فرصة للعبور إلى أفئدة وعقول الممثلين لإعطاء أهمية للحظاتهم الخاصة قصيرة المدة، فنصبح مدركين للمشاهد واللحظات التي ترينا شيئاً عن الشخصيات بحد ذاتها والتي غالباً ما تكون غير حذرة، لذلك فعملية التقريب (Close-Up) والذي اعتبرها إنشتاين المجال الوحيد للسينما، فعملية التقريب هي مثل تجسيد العاطفة، لذلك فهي تعتبر العنصر السردي للنص السينمائي، فكاتب النص السينمائي يقوم بإنشاء هذه اللحظات، فتقريب اليد يتعلق بالقبضة، وأيضاً بتصبب العرق من الجبين، واليد التي تمسك بيد أخرى.

يرد في بحث ما أن دماغنا يبدو قادراً على التحكم بكل من التفكير البصري والتفكير المجرد، فالصورة تخبر أفضل من ألف كلمة ولكن ليس

بالضرورة كل صورة، لذلك يجب علينا أن نتعلم كيفية تطوير تفكيرنا البصري إذا أردنا أن نكون قادرين على كتابة الصور التي تقوم بالفعل بالتعبير عن بعض الأشياء.

التدريب السابع والعشرون:

قم بوضع تصور لموضوع ما في ذهنك، ومن ثم غير لونه في عقلك وثم قم بتحريكه... الخ، بعد ذلك تخيل وجهاً مألوفاً وقم بوصفه، الآن قم بوصف غرفتك.

إن الذين يقومون بالتخيل يحركون أعينهم باتجاهات مختلفة، حيث يصفون على سبيل المثال غرفة كما لو أنهم يشاهدون موضوعاً أثناء وصفهم لها، من جهة أخرى "أصحاب المفاهيم" ينظرون فقط باتجاه واحد على الرغم من قراءتهم من القائمة.

كيف بإمكاننا أن نقوم بتطوير تفكيرنا البصري ونصبح خياليين؟ إذا قمنا بالنظر إلى موضوع ما، وفي نفس الوقت تم إدخال موضوع آخر إلى مجال رؤيتنا، فإن دماغنا في الواقع يبني على الموضوع الذي يعتمد نسبياً على معلومات قليلة حتى وإذا شعرنا بأننا نقوم بالرؤية، هذا الشعور الذي استوعبناه. سنلاحظ الاختلاف ونفهمه في الطريقة التي عادة ما نراها (نعني بذلك دون النظر مباشرة) حينما نقوم بالنظر مباشرة وبشكل واعٍ للموضوع ذاته.

لأن كل شيء في لغة السمع بصرية - حتى في العواطف والأفكار ــ يجب نقله إلى صوت وصورة، لذلك يجب علينا أن نحول كل ما نشعر به إلى صورة وصوت.

التدريب الثامن والعشرون:

أكتب مشهداً إباحياً يتعلق بمكان غير مألوف مؤكداً على وجهات نظرك الحسية، وفي نفس الوقت ركز جل اهتمامك على الحواس التي تستخدمها على الأقل في عملية السرد السمع بصري، وبالأسلوب ذاته صف مشهداً يعمل على زرع خوفاً كبيراً بداخلك.

للمرة الأولى في هذا الكتاب سنطبق المثال التحليلي الوارد أعلاه على نص سينمائي بأسره، وسنقوم بالعمل على مراجعة لكل المفاهيم والمصطلحات التي تم نقاشها حتى الآن.

تحليلات النص السينمائي "لعبة التباكي" (النص السينمائي لنيل جوردان):

بعد رحلة في حديقة رائعة في شمال ايرلندا تم إغواء الجندي البريطاني جودي للوقوع في المصيدة حيث تم اختطافه من قبل"IRA" الجيش الجمهوري الايرلندي فهي أحداث مثيرة(ميلودراما) نشطة وتبدأ بقصة حب، فالفيلم مشوق فكل العوامل تصب في بوتقة واحدة، حيث لا شيء يبدو على ما هو عليه.

فقد حاز النص السينمائي لنيل جوردان على جائزة الأوسكار لأفضل نص سينمائي أصلي في عام /١٩٩٣/ ومازال الفيلم مستمراً باحتلال مكانةً مرموقةً النصوص السينمائية الأخرى، فهو "نص ذو سر كبير" وباعتباره إحدى التجارب المجدية فهو مرتبط بقواعد تقليدية(كلاسيكية) لكتابة النص السينمائي.

فشخصية القيادية يمثلها فريغوس لأننا ذكرنا على الدوام بأن جميع المشاهد في هذا النص السينمائي تنبثق عن هذه الشخصية. نحن نشعر بحقيقة الشخصية حتى وإن لم يقم كاتب النص السينمائي بإعطائنا أية معلومات حول خلفية قصته على الرغم من أنه قد أثار فضولنا. ومع ذلك فلدينا شعور دائم

في كل لحظة بما إذا كان كاتب النص السينمائي لديه هذه المعلومات ولكنه قرر أن يحافظ عليها بعيداً خارج الشاشة.

للوهلة الأولى يبدو أن الفيلم مقسم إلى قسمين: القسم الأول يخبرنا عن قصة الاختطاف، فــ فريغوس هو البطل، ويتم التركيز على العلاقة التي تطورت بينه وبين رهينته، فقد قام باختطاف لجندي إنكليزي أسود بمفرده ولا مناص من أن يقوم بإعدامه خلال ثلاثة أيام. ففي الدقيقة الأربعين من الفيلم سنقوم باختبار ذروة القصة هذه، فهو مشهد ينتهي بموت الرهينة، فــ فريغوس الذي لم يقتل أي شخص في حياته من قبل، يصبح الشخص الوحيد الذي يهرب لأن الأعضاء الآخرين في فريقه قد ُقتلوا، فهي قصة مؤلفة من البداية و المتن(المنتصف) و(أسوأ) نهاية.

يظهر لنا القسم الثاني من الفيلم فريغوس في لندن بهوية جديدة. فهو يقوم بتجربة علاقة غرامية تتألف أيضاً من البداية والمتن والنهاية والتي تمتلك نقطة تحول متميزة، ربما نتيجة الأسلوب النفسي والمثير للاهتمام الذي شاهدناه في القسم الأول للفيلم عند الكشف عن الجنس الحقيقي للمرأة التي وقع فريغوس في حبها، والتي تتميز بأنها نقطة التحول الأكثر قوة وإحراجاً عن بقية نقاط التحول الأخرى في النص السينمائي، فالكاتب نيل جوردان يدير عملية الخلط بين الأنماط في طريقة تعتبر الأكثر إثارة بين الأساليب الأخرى عن طريق تنظيم توقعاتنا لنمط آخر ومن ثم يفاجئنا بعدم تطابقه.

يبدو هذا الشيء في حوالي سبعين دقيقة من الفيلم، في الوقت الذي عادة ما نتوقع فيه نقطة التحول الثانية والتي مازالت ضمن القصة الثانية، فالتحولات السابقة على الرغم من كل شيء فإنها تبدو بأنها تسرع إلى مجراها. فهي الآن وجهة النظر الثانية التي تجعلنا ندرك بأن هنالك ثلاثة أجزاء لهذه الأسلوب السردي، فهي تكمن هنا في القسم الثالث لبداية النص السينمائي، فنحن نعرف كل الشخصيات واهتماماتها وأهدافها واحتياجاتها.

فالشيء الوحيد الذي لا زال بإمكانه أن يزعجنا هو النهاية. نتيجة للأحداث السابقة فنحن مهيئون لكارثة، فالقسم الثالث أيضاً يتكون من بداية ومتن ونهاية. فالمرء كما يقال بمقدوره تحليل هذا الفيلم كثلاث حلقات متساوية (والتي تتضمن مدة زمنية محددة) التي تمتلك نفس الشخصية القيادية، ولكنها ليست الشخصية القيادية التي ترتبط فقط بالحلقات الثلاثة. فهو شعور يقول بأن الرهينة جودي قد قتل بالحلقة الأولى والتي تقوم بتأدية دوراً هاماً عبر الزمن المتبقي من الفيلم.

يثير هذا النص السينمائي على وجه الخصوص الاهتمام بما يتعلق بالتشابه السردي والنفسي، وبنفس الطريقة يشبه أسلوب رواية بنفس الاسم للكاتب روبرت بلوك التي تبينها من قبل الكاتب جوزيف ستيفانو الذي يبتدئ أيضاً بقصة واحدة ومن ثم يقوم بالرواية عن قصة مختلفة والتي هي مشابهة بأسلوب مختلف لقصة "قبل المطر(الهطول)" والتي كتبها الكاتب ميلكو مانشفسكي والتي سنحللها في مرحلة لاحقة. فبماذا نفكر، فعلى الرغم من أن لعبة التباكي تقوم بإثارة اهتمامنا بثلاث حلقات؟ من الواضح بأنه ليس تطورٌ للشخصية من الشر إلى الخير، كما في الفيلم الروائي التقليدي. فـــ فريغوس قام بعرض الفارق بين الحق والخير منذ البداية حيث من الممكن، ولكن بصعوبة كبيرة، أن يطور أكثر من ذلك. فما هي هذه الأشياء إذاً؟ عنوان الفيلم يعطينا تلميحاً كبيراً - فالأغنية تقوم بإخبارنا عن الطريقة التي تتم بها لعبة التباكي وعن الموسيقى والألحان التي تترافق مع عملية البدء وعملية الختام وذلك بالاعتماد على هذه الأمور التي تدعم البصيرة، "أحياناً من القساوة أن تكون امرأة" فنحن لاحقاً سنسمع، ونرى لفترة قصيرة الاختطاف. فالكاتب يعبث بمشاعرنا ويوظف كل هذه المعاني الموجودة للعمل السردي السمع بصري.

اللاوعي عندنا لم ينسَ الوعد بالبداية، فالذي سنراه قصة حب فيها أكثر من مفاجأة مع جرعة كبيرة من الريبة المتعلقة بالوجود، فإذا قبلنا لعبة التباكي

على أنها قصة حقيقية سرية في بنية من ثلاث حلقات لأفلام قصيرة، ندرك بعد ذلك بأن هذه القصة تروى بأسلوب تقليدي كبير في الدقائق الخمس عشر الأولى للفيلم حينما نتوقع (المصيدة) والتي هي حث ابتدائي، فالرهينة جودي يطلب من خاطفه أن يأخذ صورة لمحفظته. هنا الموسيقى تؤكد على قدرة المرأة في إدراك الصورة. يرى فريغوس الجميلة "ديل" للمرة الأولى بمفردها. ونحن نسمع باسمها للمرة الأولى، علاوة على ذلك نتوقع حينها أن نتوصل إلى نقطة التحول الأولى بما يتعلق بالقواعد التقليدية لفن التأليف الدرامي. فإن جودي يطلب من فيرغوس في حالة مقتله أن يعتني بـــ "ديل" ويخبرها بأنه ظل يفكر فيها كثيراً حتى النهاية. وطلب منه أن يحافظ على الصورة. ومن جديد فإن الموسيقى تؤكد على أهمية المشهد، فهل هي النقطة التي يطلق عليها اسم اللا عودة؟ فأية فتاة بإمكانها أن تنسى وعده، إلا فريغوس. فهذا ما سنعرفه على الدوام.

جودي و فريغوس يقتربان من بعضهما أكثر من ذي قبل، وباقترابهما فإن فريغوس يفتقد احترامه لذاته "(أنا لست جيدا بما فيه الكفاية)" فهو يشير إلى درجة في الوعي الذاتي "(لقد تركت أشيائي الطفولية بعيدة منذ فترة من الزمن)" فهذا يدل على افتقاد الاحترام الذاتي، والتخلي عن حب الذات، وأخيراً القدرة على الحب - التي تمتلك أصولها في فقدان الهوية - فنرى الفكرة العاطفية للنص السينمائي بشكل اعتيادي في وجه "ديل" وفي وجودها المأساوي.

ربما يكون هذا سبباً آخراً بما يتعلق بالتساؤل: لماذا لا نعلم الكثير عن فريغوس؟ فهو وجه دون هوية واضحة، وسيبقى كذلك. فالفكرة الثانية تتداخل مع الفكرة الأولى التي هي؛ الصدق. "حافظ على الصدق" هو شعار الجيش الجمهوري الايرلندي، فالعلاقة بين الشخصيتين تعتمد على كل ما تؤمن به إحداهما تجاه الشخصية الأخرى. ففي أحد الأماكن تطلب الفتاة "ديل" من فريغوس أن يخبرها بأنه لن يتركها أبداً، "(...) حتى إذا عرف بأن هذا

الشيء غير صحيح" فهي تريد ببساطة أن تصدقه لأنها تؤمن بأنه ينبغي عليها أن تعيش على ما تعتقد به.

اللعبة البنيوية تستمر خلال ما تبقى من الفيلم، حيث نتوقع من أن تكون النقطة المركزية للفيلم مثيرة للاهتمام بما فيه الكفاية في الدقيقة الخامسة والخمسين من وقت الفيلم الممتدة إلى مئة وسبعة دقائق ضمن المركز الواقعي للفيلم.

يتبادل فريغوس وديل القبلات للمرة الأولى. سيكون كل شيء ناجحاً إذا كان يبدو على ما هو عليه في الواقع، فإذا كانت ديل امرأة و فريغوس عامل بسيط. نحن (كجمهور) نعرف الهوية المزدوجة لفريغوس ولكننا على الأغلب سرعان ما ننساها، يظهر الألم حينما يعترف فريغوس لديل بأنه قد تعرف على جودي وأنه كان مسؤولاً عن وفاته. يتضمن هذا المشهد عشرة دقائق لاحقة من الخمس وستين دقيقة التي تمت الإشارة إليها.

حين نتوقع نقطة التحول الثانية (والتي حظيت باعتراف الجميع بها كانت مبكرة، فكيف ينبغي على كاتب النص السينمائي أن يخبرنا بما كان ينوي القيام به؟).

فالأحداث ستلتهب لأن ديل في ردائها الجذاب تبدو على هيئة رجل! فالنص السينمائي يتجاهل الأسباب والعوامل - لأن فضولنا من غير الممكن إرضاءه أبداً، فكاتب النص السينمائي يفضل أن يضعنا في مكان فريغوس. فهل بإمكان رجل أن يحب امرأة سيتبين بالنهاية له بأنها رجل؟ فهل باستطاعته أن يتصرف كأنه يحبها - فهذا الرجل (ديل) استطاع أن يتظاهر بأن يكون شخصاً آخر ليناً جداً؛ فيبدو بأن سره في الواقع أكثر عمقاً وظلماً وأكثر فتكاً بكثير.

لا يمتلك فريغوس وقتاً أكثر من ذي قبل ليقرر. نحن في الخمسة دقائق بعد اعترافه ل "ديل" حول هويته، جود: وهو الصديق القديم لفريغوس والذي ظنه ميتاً، فإنه في الواقع عضو آخر في الجيش الجمهوري الايرلندي والذي

قام بنصب فخ لجودي. فمنظم الجيش الجمهوري كلفته بالأمر، وجود يحاول أن يكلف فريغوس بمهمة أخرى. فجود قام بابتزازه بأسلوب نشر الرعب في حياة ديل. يدرك فريغوس بأنه يحب ديل حباً جماً وحتى وإن لم تكن امرأة. فالقرار يتم أخذه من الشخصية القيادية كجزء من نقطة التحول الثانية.

في المشهد الثالث والذي هو مشابه للجزء الذي أطلقنا عليه الحلقة الثالثة في الأسلوب السابق، فهذه الطريقة منظمة في حالة تبدو بأنها تقليدية، وحتى أنها تمتلك وزناً موسيقياً للمشهد الثالث - فالمشاهد القصيرة الفاقدة للحياة تنتهي بخطوط محبوكة ومتوازية وبخاتمة مثيرة. ففي حوالي الدقائق الخامسة والتسعين تبدأ الذروة التي تقوم بشحذ الدراما بالمعنى الحرفي للكلمة - فالعنف واليأس والتوتر والإدراك تأتي في الفصل الأخير حيث نمتلك الإجابة على تساؤلنا حول ما الذي قرر فريغوس فعله، بعد أن حصل على ديل حيث التزامن في الأحداث، فديل تزوره بالسجن وستنتظره حتى خروجه منه بعد عشر سنوات - فيا لها من نهاية سعيدة. ففريغوس خلف القضبان ولكن ديل تعرف بأنه ضحى بنفسه لأجلها - لذلك فهو يحبها.

وعند النهاية ومع تحرك العناوين، فإن فريغوس يروي عن أسطورة الكاتب الإغريقي إيسوب بما يتعلق بقصة "الضفدع والعقرب" والذي قام جودي بروايته له، "إنها طبيعتي " يقول العقرب للضفدع حينما قام الضفدع بسؤاله لماذا قام بلسعه بينما كانا يقومان بعبور النهر سوية، لأنه الآن سيموت كلاهما. فالطبع يغلب التطبع، فهو حب الذات والاعتزاز بالنفس _ هذه هي نتيجة الفكرة والاستعارة البلاغية الملائمة للقصة.

فلننظر إلى هذا الشيء على أنه بنية موحدة، فمن الواضح بأن بنية الفيلم لا يمكن أن تكون بعيدةً عن مرحلة الحبكة، كما لا يوجد تبسيط وحبكة مباشرة، فعوضاً عن ذلك نجد هناك ثلاثة قصص مختلفة تتضمن نفس الشخصيات. حتى أن أسلوب التساؤلين الدراماتيكيين (المثرين للاهتمام)

واللذان قمت بتقديمهما مبكراً لا يمكنهما تأدية الوظيفة التي تتعلق بمرحلة الحبكة، فالفلم لا يشعرنا بذلك وهو منقسم إلى أجزاء. ومن الوضوح بأنه موحدٌ بالنسبة للمرحلة العاطفية. فنحن نشعر بالحزن والظلم تجاه جودي في عالم يسمح للبشر أن يفعلوا أفعالهم، هذه الأفعال غير العادلة بما بينهم، أو لمجرد سماحهم للظلم أن يحدث. فصورة للمرأة التي يحبها هي التي تحرك مشاعرنا. هنا حينما يتم طرح السؤال الدراماتيكي الأول - وبسبب البنية العاطفية التي تحافظ على قصة لعبة التباكي في مكان ما - فالسؤال الممكن أن يتم طرحه هو: هل ستشفى؟ هل سنشفى نحن البشر أيضاً الذين جعلنا من الحب جانباً مظلماً آخراً، ولكن شعورنا العاطفي يبدو أسهل؟ الجواب على هذا السؤال يأتي في ذروة العمل الفني فالنتيجة واضحة، نعم؛ هناك أمل للبشر اللذين يقبلون بالحب على أنه قوة دافعة لهم، السؤال المثير الثاني تم طرحه في اللحظة التي نتوقع فيها حدوث نقطة التحول الأولى - إذا كانت هذه بنية مثيرة تقليدية دراماتيكية. حيث تعهد فريغوس بأن يجد ديل. فهل بإمكانه أن يفي بوعده؟ هناك طريقة أخرى للتساؤل هل باستطاعته أن يحب؟ لأن هذا الشيء يتعلق بالخبرة الإنسانية، أخيراً هل باستطاعتنا أن نحب؟ هذا سؤال تمت الإجابة عليه بطريقة إيجابية حيث ستظهر نقطة التحول الثانية حينما يقرر أن يبقى معها حتى ولم تكن امرأة. فالنقطة المركزية تحدث بينما يقوم كل من فريغوس وديل بتبادل القبل للمرة الأولى.

إلى أي مدى بإمكاننا أن نتوقف عن شعورنا هذا أو عن الحب؟ وما هي درجة الصعوبة التي بإمكاننا أن نتحملها؟ فهل نحن مستعدون للتجاوب مع هذا الأمر وللتغيير؟ أو هل سنزعم بأنه لم يحدث أي شيء البتة وأننا سنستمر كما كنا من قبل؟ فهذه ليست مجرد قصة حب أو علاقة غرامية فهي تشكل تغييراً كبيراً بمنحى آخر بما يتعلق بالنفس البشرية وبإمكانياتها، فهذا الأسلوب يتعلق بالحب القوي الذي لا مناص منه، بمعنى بأن للحب تأثير كبير بكلا

الجانبين والذي يزعزعهما ويزعزع عالمهما الخاص بشيء يبدو غير مألوف لكليهما، فربما هذا الشيء يتعلق بهما وبنا والذي لم نكن نعترف حتى بوجوده ، فيصبح المستحيل ممكناً. فالقدر يعني بأن هنالك شيئاً تم منحه ولكنه ليس بالضرورة أنه سيتحقق إذا لم يقوم الناس المعنيون بدعمه، فلقد تم إعطاؤه للناس (الشخصيات) الذين لديهم المقدرة على هذا العطاء، فالتحدي يكمن في كيفية أن نقوم بمسك تلابيب الشيء المعطى لنا؛ فالقدر هو سجادة سحرية تسألك بما إذا كنت تريد أن تمتطيها من أجل رحلة سحرية للعوالم المجهولة، فبإمكانك أن تصعد أو أن تخاف - بعد ذلك فإن عقلك سيقوم بشكل لا شعوري بإنشاء أفكار ستعزز من مخاوفك. فالعقلانية ستعتني بالبقية.

تبدو هذه بأنها مرحلة وجودية للنص السينمائي، وأخيراً وليس آخراً بما يتعلق بالفيلم، وكما في كل فيلم يمتلك بنية عاطفية متينة فهذه البنية تعمل على تحدي الطريقة التي نفكر بها والتي نشعر بها، ولكن ماذا عن الطريقة التي تمكننا من السفر عبر هذه القصة؟ فما هي رحلتنا العاطفية، أي الرحلة العاطفية للشخصية، والرحلة العاطفية للكاتب التي تم إنتاجها في المكان الأول؟

يبدو أن العواطف تأتي من مجالات أخرى تتعلق بحساسيتنا، على سبيل المثال كالمشاعر التي تمثل عواطفنا العابرة، فالاختلاف يتعلق بالعواطف التي تحمل في طياتها المعرفة، وما تحمل المعرفة في طياتها، فالشيء الذي تتضمنه هي المعلومات التي تدل على أنها نمط من التواصل. فالأفكار تعمل على توليد المشاعر، ولكن العواطف التي تذهب مباشرة أو تأتي مباشرة من الروح تمثل شيئاً أعمق، وهذا لا يعني بالضرورة أن المشاعر يجب ازدراؤها من أجل العمل على فتح مجالنا العاطفي فإننا بحاجة لأن نصبح غير خائفين من العواطف العابرة من أجل أن نسمح لها أن تكون عائقاً، بل ننظر إليهم بعين ثاقبة وأن نقبل بهم، والأهم من كل ذلك، فالعواطف التي يمكن لها أن تقوم بفعل شيء يتعلق بمقدرتنا على الإدراك والتوسع في الضمير تكون في

المكان الذي يكمن فيه قوة ومتانة الفيلم، فهو فيلم مكون من بنية عاطفية متينة والذي من الممكن أن نصل إليه في نهاية المطاف. كما يكتب الكاتب ستانفورد في سياق آخر، مشيراً إلى مفهوم الشفقة الأرسطوية فأنت تستجيب لهذا الشيء بتعمق يتعلق بهويتك مثل قيثارة بأوتار لها رنين يتناغم مع نوتة موسيقية من مصدر آخر.

العمل مع الموسيقى والصوت

تم تمييز قوة الموسيقى والصوت منذ فترة طويلة ضمن نظرية المسرح لغوستاف فرايتاغ الذي كتب في عام /١٨٦٣/ بأن (المسرحيين) أي الشعراء يحتاجون إلى الموسيقى والفنون المسرحية لتبدو مساهمة بشكل فعال. وبمساعدة الموسيقى والصوت فإن الفنون المسرحية تصبح أكثر متانة وتقوم بتعليم الجمهور كل من الجانب العاطفي كما هي الحال في الحال في المستوى المعرفي، وبنفس الوقت فبإمكان الموسيقى والصوت إثبات عملية السرد السمع بصري التي لا غنى عنها.

بإمكان الموسيقى في مجالات عديدة أن تؤثر على ردة الفعل العاطفية للجمهور مباشرة، والمثال الأكثر تعارفاً عليه هو من فيلم (القرية الصينية) الذي كتبه روبرت تاون والذي أخرج من قبل رومان بولانسكي، حيث اعتبرت المعاينة الأولى له كارثية؛ لأن المجموعة التي ركزت على هذا الأمر لم تعرف كيفية التصرف في نهاية الفيلم، فالمعاينة تنتج تغييراً بعد أن يقوم جيري غولد سميث بجمع نقاط تمت إضافتها حين قام بتحويل النهاية إلى شيء سحري على الرغم من عدم التساؤل حولها، فهي تصبح أكثر من أي وقت مضى نهاية سعيدة. فالمشكلة غالباً ما تكمن باستيعاب الرواية، فغالباً ما قام المؤلفون في فترة الأفلام الهوليودية التقليدية بتقطيع الألحان إلى مقطوعات قصيرة خلال الفيلم وتغييرها دون الانتهاء منها بما يتعلق بالإيقاع وبالجوقات الغنائية (الأوركسترا) والتي تترافق مع الرواية تماماً. فأساس

مفردات الموسيقى الهوليودية برزت في حقبة رومانسية متأخرة بسبب ألحانها الطويلة والطيف الواسع لألوان مقطوعاتهم الغنائية (الأوركسترالية) والتي تجعل من عملية السرد للعلامات الموسيقية سهلة والتعرف على حاجة الصور الروائية المتحركة للتنوع والتنقل والتنبيه على أهمية اللحن الذي يترافق مع القصة والشخصيات.

فالكاتبان ثيودور أدورنو وهانس إيسلر اشتكيا في كتابهما "عرض(تقديم) الأفلام" في عام ١٩٤٧م من التدريب الهوليودي ا لكونه خاضعاً للحاجات الروائية والاستخدام الواضح المتميز على وجه الخصوص بالأفكار المتكررة التي يتم ربطها مع عناصر موسيقية مقلدة والتي كانت بالفعل مرئية على الشاشة. فهم يواجهونها عن طريق مقارنتها بتدريبهم المفضل الذي ينبثق عن اختلاف سمع بصري للطبيعة الموسيقية للفيلم والكفاح من أجل علاقات طبيعية بين الفيلم والموسيقى.

يجب أن نلتمس في هذه النوتة الموسيقية من صموئيل باربر استخدامه لسلسلة "فنادق أداجيو" في حفل موسيقى، وجون أوتمان في فيلم "الشكوك الاعتيادية" ففي كلا الحالتين هو اتجاه وحسي ووجداني بالنسبة للموسيقى التي تتفاوت في درجة قوة الرعب و"حمامات الدماء" في الفيلم، حين قيامها بالعمل لأنها تشكل مجالاً واسعاً من السخرية المتواصلة التي تبث الرعب في الأحداث، أيضاً لفهم قوة جاذبيتهم، ليس تماماً بما يتعلق بالملحنين أدورنو وإسلر فهناك ملحنين آخرين كمثل: نينو روتا الذي عمل في الواقع مع الإيطاليين فلليني وفيسكونتي وزفيرللي - حيث كافح من أجل عدة نقاط والتي تم التعبير عنها بشكل رئيسي لتبدو ملائمةً أكثر لروح الفيلم وأقل ملائمةً لتسلسل الصور.

فالموسيقى تعبر عن العواطف التي تتسامى عن كل محاولات تصنيفها بما يتعلق بالتسميات العاطفية، فقد وقعنا في تشابكات لأن مفرداتنا تتعلق بالمشاعر التي تم عرضها. في هذا المجال فإن الموسيقى لا يجب أن تستخدم

لخلق المتعة الجمالية أو التأثيرات ولكن لاستحضار الأفكار والعواطف من تلقاء نفسها، فكاتب النص السينمائي والمخرج والملحن مايك فيغس يشرح: أنه في كل مرحلة من مراحل الإنتاج ابتداءً من كتابة السيناريو ولاحقاً أثناء التصوير أو أثناء مونتاج الفيلم فهو يحاول أن يحذف حوارات بقدر الإمكان، فهذه هي الطريقة التي ندعو فيها مجالاً أوسع للموسيقى والصوت الذي بإمكانه فقط أن يعزز من متانة هذا النص فكل صوت هو خطوة من الممكن أن تكون مسدودة والتي من الممكن أن تساعد في العملية السردية أكثر من أي عملية حوارية.

غالباً ما تم كسر هذه القاعدة بنجاح بشكل كاف: في لمحات متميزة للنص السينمائي كنوع من الصوت أو الموسيقى التي يجب استخدامها، ولكنها لا تشير بشكل مباشر إلى قطعة موسيقية بأسرها. فالمرء بإمكانه أن يجد أمثلة رائعة لمشاهد تعرض استخداماً إبداعياً للصوت في النصوص السينمائية ل"فرانسيس فورد كوبولا" (الرؤية الآن، تكمن على وجه الخصوص بتحليق الطائرة المروحية أثناء الدقائق العشرة الأولى) أو لدافيد لانش. فلنأخذ الآن نظرة عن كثب لمشهد في فيلم زانك يمو "الفانوس الأحمر" حيث يريد البطل أن يكتشف ما الذي حدث للمرأة الزانية التي اعتقلت ووضعت في غرفة يغطي سطحها الثلج. فخطوات الرجال في الثلج هي الصوت الوحيد الذي يمكنها سماعه، فالرجال يذهبون، والبطلة تذهب حيث تفترض بأنها ستكون الإمرأة التي ينبغي أن تكون عليها - يخيم صمت مطلق. بعد لقطة مقربة لمشهد تغطية الثلج للسطح، فصراخ يسمع أكثر من ذي قبل ويتحول الصوت تدريجياً لإيقاعات موسيقية صاخبة التي يتم استخدامها في الفيلم للحظات محددة ومنتقاة وحساسة ومهمة جداً وبما يتعلق بالشيء الذي يفقد الشعور بالإحساس وهو الموت (واكتشاف الجثث) والذي يحدث خارج الشاشة - فكل هذا الشيء موجود في نص الفيلم.

بإمكان الموسيقى والصوت إضافة مرحلة أخرى للإدراك ونقطة للاختلاف لما نقوم بمشاهدته. فهنالك عدة طرق للوصول إلى هذه الغاية في كتابة النص السينمائي الإبداعية، سنقوم باستخدام حتى الموسيقى والصوت كطريق يؤدي بنا إلى أفكار مزدهرة جداً.

التدريب التاسع والعشرون:

أستخدم أغنية، بكل من الألحان والموسيقى من أجل العمل على إنشاء قصة.

إن النص السينمائي لفيلم مانوليا كتب بصورة عامة مستخدماً (على الأغلب الأسلوب العشوائي) فهو مجموعة من القصص والأغاني متنوعة لإيمي مان وهي مثيرة للاهتمام بما فيه الكفاية فكاتب النص السينمائي بول توماس أندرسون أطلق على قصته اسم "تبني أغاني أيمي مان" فهي مفاجأة سطحية حيث تبدو كأنها التحليل النهائي والذي من خلاله تعتمد بنية الفيلم على الموسيقى.

التدريب الثلاثون

فكر بصوت يتميز بأنه لشخصية محددة، فما هي الذكريات التي يستحضرها؟ أبدأ بأحد الأصوات ودعه يقودك إلى الشخصية وقم بإنشاء مشهداً بالتركيز على هذه العلاقة المتميزة جداً.

القصة التالية تم تطويرها ضمن إطار العمل لهذا التدريب.

قصة صوت:

رنة مرعبة: *رن الهاتف بصوت مرتفع، الفتاة روزالي لا يمكنها أن تجيب على الهاتف، الهاتف يرن في المساء مجدداً، ومرة تلو الأخرى عندما ترفع روزالي سماعة الهاتف تجد الصوت ذاته دائماً - الصوت لطفلة تطلب منها أن تأتي إليها لأنها بحاجة للمساعدة، في البداية تعتقد روزالي بأن شخص ما يقوم بالمزاح السخيف معها ولكنها أدركت رويداً رويداً بأنها ليست مزحة وبدأت بتصديق الفتاة الصغيرة، روزالي تدرس الآن علم النفس، وبالنسبة إليها فإن كل شيء قامت الفتاة بإخبارها به على الهاتف من الممكن أن يعني شيئاً واحداً – أي أن والدها يتحرش بها، ولكن كيف بمقدورها أن تساعدها.*

يبدو أنه ليس بمقدور الفتاة الصغيرة أن تخبرها أين تقطن فوالدتها متوفية على حد قولها، ووالدها يعمل ليلاً ويغلق عليها الباب لأنه لا يوجد أحد يعتني بها، في المرة الأولى التي طلبت رقم روزالي كانت تبدو كأنها مخطئة، فمنذ ذلك الحين كانت على الدوام تضغط زر معاودة الاتصال في كل مرة تريد أن تتحدث مع أحد الأشخاص فوالدها يعمل شرطي ليلي. فالهاتف دائماً يرن ليلاً.

هذه هي الطريقة التي تبدأ فيها قصة روزالي ولويسي، فكاتبة النص السينمائي قامت بتبني قصة هذه الصديقة التي تقوم برواياتها منذ فترة من الزمن، هذه الصديقة شعرت بالأسف على الطفلة المسكينة وقامت بفعل كل شيء باستطاعتها فعله لتجدها ولكن كان ذلك مستحيلاً، فماذا سيحدث إذا وجدتها؟ هذا هو السؤال الافتراضي حيث تقوم الكاتبة الآن بسؤال نفسها، ففي مجموعة العمل هذه نحاول أن نتعرف على روزالي بشكل أفضل مستخدمين أسلوب التساؤل المعروف وأسلوب الوضع الراهن، فبعملية الارتجال من خلال المنعطفات الحاسمة نتعلم بأن لديها عشيق وهو ستيفن وقد انفصلا عن بعضهما، فلويسي هي الفتاة التي انتقلت إلى السكن في الشقة المجاورة منذ

شهور قليلة مضت وهي التي تسببت بفشل هذه العلاقة، روزالي كانت على صداقة معها منذ البداية، وقد قطعتا صداقتهما حينما تملصت لويسي من كل شيء فعلته، وعلى رأس ذلك الشيء قيامها بعلاقة مع عشيقها، لويسي تتمتع بشخصية قوية جداً حيث من السهولة عليها نسيان الفتاة التي تحدثت على الهاتف. بعد ذلك تبدأ التقاء الأفكار في القصتين، فالمجموعة تقوم بهذا الأداء الذي يمكن أن يتم عادة في فكر كاتب النص السينمائي، فهل قامت روزالي بإخبار لويسي عن من تكون الفتاة الصغيرة؟ هل قامت لويسي بتقديم عرض لمساعدتها على إيجاد الطفلة؟ فهل سيكون ذلك ممكناً؟

الجواب على جميع هذه التساؤلات هو نعم! فهي قصة مثيرة تتضح بشكل تدريجي كل يوم حينما تأتي روزالي إلى المنزل من الجامعة، فلدى لويسي شيء جديد لتخبره. فلويسي تنتظرها بفارغ الصبر طيلة اليوم - فلقد حصلت الآن على عنوان الفتاة الصغيرة.

لنتذكر بأن الأسلوب الجدلي لأفلاطون "رحلة طويلة." والتي تتطلب "جهداً عظيماً" (كتاب بوليتشيا ٥٣٢ الطبعة ٣) وتشبه أسلوب الجدل الذي يتعارض مع النص الذي تم تقديمه هنا، لأنه وقت الاستهلاك والصعوبة المفرطة التي تتعلق بإعادة الإنتاج بكل تفصيل، فالمعنى للقصة ينشأ بشكل تدريجي في هذه الأثناء والذي يعتمد على إيحاءات رائعة حين تجد روزالي في النهاية الفتاة الصغيرة حيث تكتشف أنها امرأة مختلة عقلياً وهي بعمرها. فقد بدلت صوتها وتظاهرت بأنها الفتاة الصغيرة التي تحرش بها والدها. بهذه الطريقة فإن المرأة المختلة عقلياً تتعايش مع تجربة القصة بحد ذاتها، مجدداً، فإن روزالي تعرف هذه الشابة جيداً: فهي لويسي! هذه هي مضاعفات هذا العمل النفسي الرائع والمثير، والآن يصبح واضحاً ومميزاً بشكل جيد، فالمفتاح لهذا النص السينمائي على ما يبدو يكمن في عملية الربط بين القصتين المتينتين والشخصيتين. فما هو الضعف التي قدم سابقاً على أنه

وجود الشخصيتين المتينتين، فإحداهما لم تكن قصة أصلية، حيث تلغي إحداهما الأخرى - واللتان تحولتا إلى شيء جديد ومعقد واستثنائي، فرنة الهاتف البسيطة تؤدي دوراً في عملية الإلهام الأولى والذي يبشر بعملية الإثارة النفسية.

أسلوب الصراع

الصراع والتباين هما مفهومان أزليان (أنظر القسم المتعلق ببنية النص السينمائي العامل الثاني). فمن الممكن أن يكون العاملان متواجدان في كل مكان حتى بين المشاهد المختلفة فهنالك دائماً طرق لإنجاز أو لإبراز التباين عن طريق استخدام الإيقاع الشعري والوقت واللون والضوء أو حتى الإيقاع.

بإمكاننا تدريب مقدرتنا على التفكير بما يتعلق بالاختلافات ومقدرتنا على تطوير القصص بعيداً عن الصراعات التي تتضمنها، يقول أحدهم أن غوته ينفق وقت فراغه محاولاً الخروج من الصراعات الموجودة في مخيلته بين الشخصيات التي تختلف في الأمزجة والتي تؤخذ من المحيطين به، حينما ينتهي من ذلك سيعمل على إشراك (تضمين) النتائج بأسلوب مخيلته ضمن كتاباته.

فالكوميديا هي المجال الخاص لأسلوب التباينات حيث بإمكاننا أن نضع الشخصية المضحكة في الوسط الطبيعي لها، أو أن نقوم بوضع شخصيتان هزليتان متعارضتان ضد بعضهما البعض، فالشيء الأكثر أهمية هو أن نأخذ بعين الاعتبار أننا بحاجة إلى أن ننشئ علاقة عاطفية بين الشخصيات. لا يعني هذا بأنه يجب عليهم أن يحب أحدهم الآخر، فعلى أية حال فإن الكوميديا تعيش على مفهوم الصراع، فالتدريب التالي صمم للعمل على تطوير الحالة الهزلية في أربع خطوات.

التدريب الواحد والثلاثين:

اختر شخصية قمت بتطويرها مسبقاً، وقم بكتابة عشرة نسخ(من الشخصية) هزلية أو مبالغ بها، حيث تكون الشخصيات لا تتناسب مع هذا السياق أو لا تنتمي إليه، قم باختيار إحداها، أعد التفكير في إحدى هذه النسخ، ثم أبحث عن نوع الشخصية من بين تلك الشخصيات التي تصلح لتكون خصماً للبطل الذي قمت بتطوير شخصيته مسبقا، ثم دون عشرة شخصيات من أجل القيام بالصراع معها أو معه، اختر إحداها، بعدها قم بتدوين عشرة احتمالات تتضمن عامل الصراع الداخلي لهذه الشخصية واختر إحداها مجدداً. ومن ثم قم بتدوين عشرة أماكن لا تلاؤم شخصيتك أو لا تنتمي لهذه الأمكنة واختر أحداها، بعد ذلك أربط العناصر السردية(الروائية) الأربعة في قصة واحدة.

من أجل العمل على تطوير مفهوم الصراع أكثر عقلانية فإننا أحياناً نقوم بتوظيف أحدى هذه الأشياء والذي نطلق عليه اسم "أسلوب يانوس في التفكير" فيانوس كان آلهة رومانية تمتلك وجهين تواجه فيهما الاتجاهات المتعاكسة، فطريقة يانوس في التفكير تتضمن وجهتي نظر مختلفتين وتتعامل مع الجهتين في وقتين متزامنين، فهي تبدو على الوجه الأكمل بأنها وجهات نظر متعاكسة.

فالمقدرة على التفكير باستخدام التناقضات هي طريقة مهمة جداً وهي مفتاح للأسلوب الإبداعي. يكمن هدفنا الآن بإبعاد أنفسنا عن الأفكار المتناقضة، فهذا النوع من التفكير يبحث عن الأسباب والنتائج التي تستخدم الوقت المتزامن والتي تتطابق مع العقلية التي نستخدمها بكثرة.

هذه العقلية تقود إلى الحاجة لترابط سببي الذي هو بالواقع العنصر الأكثر أهمية بالجمالية الأرسطوية. فأسلوب يانوس في التفكير يبدأ بشكل مبسط بالتفكير المتزامن (بنفس الوقت) حيث يركز المرء على فكرتين أو صورتين في آن واحد ويحمل في طياته أيضاً فكرتين مختلفتين ومتناقضتين أو مجموعة من الصور.

التدريب الثاني والثلاثين:

قم بوضع نفس الشخصية في وضعيتين مختلفين بالكامل، على سبيل المثال إن أحدى الوضعيات أن تقوم أحدى الشخصيات بشرب الشمبانيا وفي وضع آخر تقوم بالتسول في الشارع حيث ترتدي رداءً ملائماً لكل وضعية من هذه الوضعيات، لاحظ النسختين لهذه الشخصية ومن ثم لاحظ كيف تقوم بوضع العناصر التالية سوية:

١ - قم بالنظر إلى الصور واحدةٍ تلو الأخرى.

٢ - أنظر في مخيلتك إلى الصورة الأولى وقم بتغطيتها باتجاه صورة أخرى من أجل العمل على كشف الصورة المختلفة.

٣ - اربط هذه الصور بأسرها في نمط جديد وادمج دمج هذه العناصر سوية.

٤ - انظر إلى الصور على أنها شاشات مقسمة.

٥ - انظر إلى إحدى هذه الصور وإلى خلف الصورة الأخرى.

٦ - ضع إحدى هذه الصور فوق أخرى فهل من الممكن لإحدى هذه الصور أن تحل محل الصور الأخرى؟

فالأرقام أربعة وخمسة وستة تدل على أفكار متزامنة، افعل الشيء ذاته في صورتين جديدتين في هذا الوقت بأسلوب تدريب يتميز بالوعي ومترافق مع هذا التفكير.

التدريب الثالث والثلاثون:

أنفق يوماً بأسره لتلاحظ كل الصراعات والاختلافات التي قمت بالتحقق منها والمحيطة بك كما هي الحال لو أنك تتجنبها أو تتجنب التعامل معها، أو أوجد حلاً لها باختيار أحد هذه الصراعات عوضاً عن تجنبها، أو ابحث عن حلول لها بتوضيحها وجلبها إلى أعلى درجة ممكنة والتي تتعلق بالاختلاف.

التدريب الرابع والثلاثون:

تذكر لحظة في حياتك، خاصة حين تمتلك رغبة قوية تتعلق بشيء ما، وأحد الأشخاص أو أحد الأشياء منعك من الحصول عليها. قم بكتابة مشهد يتعلق بهذه بالخبرة وأظهر كيفية تغلبك على مقاومة هذا العائق، فقم بالاختيار حتى إذا نجح هذا الشيء فهذا يعني بأنه لا يتطابق مع ذكرياتك حتى وإن لم تكن تخطط لهذا الشيء في حياتك الواقعية.

العمل مع الأحلام

إن احترام الفنانين لعالم أحلامهم ليس بالشيء الجديد فهنالك كُتّاب مثل راينر ماريا رلكيه وجاك كيرواك وإنغبرغ باشمان وآخرين قاموا بتدوين أحلامهم بالتفصيل الممل في يوميات. يكتب ستيفن كينغ أن جميع قصصه دون استثناء تعتمد على أحلامه. فكل من كاتب النص السينمائي ولاحقاً المخرج يمتلك رأياً حاسماً بالنسبة لأحلامه، فلقد كان فيدريكو فلييني يعرف

جداً نظريات التحليل النفسي لكارل غوستاف يونغ منذ أن كان صديقاً لأحد تلاميذه وهو أرنست برنهارد الذي حس فلييني على القيام بتدوين أحلامه، فالمخرج يصف كيف أن اكتشافات يونغ ساعدته ليثق بمخليته أكثر من الواقع. هذا سببٌ للإلهام والذكريات والأفكار اللاواعية والتي هي متميزة كقصص فلييني الواقعية .

التدريب الخامس والثلاثين:

قم بتحليل المفاهيم المتنوعة للحلم في فيلم فليني ٢/٨١ .

في هذا السياق فإن أفلام أندريه تاركوفيسكي تمتلك مبادئ متشابهة تتناول ذكريات طفولته التي هي بشكل خاص مهمة للعملية الروائية، فقد تبنى تاركوفيسكي الاختلاف أكثر بين المزاج العاطفي للذاكرة والحقائق المزعومة. فختم بأن هذا النزاع هو الجانب الملموس للذكريات في النهاية والتي تقوم بتحطيم شخصيتهم الشعرية. ذات الشيء من الممكن أن يقال عن الأحلام.

كيف بإمكاننا تحويل الحلم إلى جزء من قصة الفيلم دون تحطيم الشعور العاطفي؟ فإنه على ما يبدو اتصال بسيط بين الحلم والسينما وهو عمل من أجل رواية القصة كما لو أنها حلم، وسيتم اكتشاف هذه الحقيقة في نهاية المطاف على الرغم من أننا نجدها طريقة تشير إلى الحلم بما فيه الكفاية فالنتيجة بالنسبة للجمهور غير مقبولة.

سنتعامل مع الأحلام في أسلوب مختلف وليس ذلك بكثير بما يتعلق عملية رواية القصة، ولكن هذه هي الوسيلة لإيجاد القصص أو لأساليب روايتها، يعتمد الأسلوب الذي تم تقديمه هنا بشكل أساسي على نظريات كارل غوستاف يونغ وطلابه لأنها تعرفنا على الأسلوب الذي يتعاملون فيه مع

الأحلام والطرائق التي تتطور والتي تقوم بتدريب مقدرتنا على تذكر أحلامنا. هذه الطريقة تستخدم قصصاً وأفكاراً / و عواطف ولدت بعيداً عن الأحلام التي تم تحديدها قبل كل شيء بأطروحة خاصة، وبالمناسبة فإن نظريات فرويد تعارض بكل معنى الكلمة الحالمين اللذين بإمكانهم روايته على وجه الدقة (أو تفسيره فهو شيء لا يبدو مثيراً لاهتمامنا هنا).

تمثل الأحلام الشرط الوحيد الذي يحدث بشكل طبيعي، حيث يوجد افتقاد كامل للترتيب الداخلي لمثل هذا التطور للأشياء، فالأحلام هي الكنز الدفين المتعلق بالأسلوب الإبداعي الذي نادراً ما نقوم باستخدامه، لأنه سرعان ما يتم نسيانها عادةٌ، فأحد الأبحاث يبين لنا بأننا نتملك حلماً كل تسعين دقيقة - فلذلك لدينا خمسة إلى ستة أحلام كل ليلة. ففي وقت مبكر من عام /١٨٤٤/ كتب طبيب الأعصاب إي إل ويغان أنه أثناء الحلم يتم استخدام شقي دماغنا وهما يؤديان دوراً أكثر أو أقل استقلالية، حيث الشق الأيمن أكثر نشاطاً من الشق الأيسر، فلقد تم التأكيد على فرضيته ويغان في الآونة الأخيرة.

التدريب السادس والثلاثون:

كلنا نحلم ولكن أغلبنا لا يستطيع أن يتذكر أحلامه ، وللعمل على تغيير هذا الشعور يجب عليك أن تبدأ بمرحلة تذكر الحلم الآن، وقم بتدوين تاريخ كل يوم في مذكرة قبل أن تخلد إلى النوم، وقم بوضع المذكرة بجانب السرير فحين قيامك بهذا الفعل فإنك تجعل عقلك اللاواعي يعرف في هذا الوقت بأنك ستتذكر أحلامك. عندما تستيقظ أبقى في السرير لدقائق معدودة أكثر من ذي قبل وحاول أن تتذكر الحلم الأخير الذي راودك. وقم بتدوين كل شيء يمكنك تذكره من خلال طريق الإبقاء على منطق غير سوي في أحد جوانب الحلم، فوضعية الحلم هي في تقابل مع الشعور المسيطر أو العاطفة التي توقظك والتي هي في غاية من الأهمية. فهل هي

مخيفة أو سعيدة أو مأساوية أو مؤلمة أو حتى غاضبة؟ فالمشاعر والعواطف تمتلك إيضاحاً يختص بأحلامنا - حاول أن تدون هذا الوضع على الصفحة، فأثناء عملية الكتابة حاول أن تتخلص من سيطرة العقل الواعي والذي يحاول جاهداً أن يغير الحلم وإنشاءه مجدداً - والذي يبدو حقيقياً - وأنه غالباً ما يحدث كثيراً. بالإضافة إلى ذلك حاول أن تتجنب البعد الروائي للبداية والمتن والنهاية والذي هو بعد للزمن الواقعي كما يتم النظر إليه عند الاستيقاظ.

حينما نشتغل مع أحلامنا ندرك أنها ليست مجرد خطة متكاملة كالصور السينمائية - فهي تعرض لنا أيضاً هيكلية غير متناهية واحتمالات رمزية، فتبدو الأحلام بأسلوب عاطفي موضع اتهام وهي بالتأكيد صعبة، هي شكل أدبي غير خطي أو نمطي بل هي بصرية على وجه التحديد. ليست بالطويلة أبداً توظف العناصر السردية للواقع بأسلوب مذهل، فهي لا تتوافق مع أسلوب السرد السببي فالحلم عادة بطبيعته يبدو غير خطي وبطريقة غير منطقية ومعقدة للغاية. يبقى جل تركيزها على المضمون ودائماً ما تترك في طياتها سراً صغيراً عن طريق العبث بمعاني التوتر وتأجيل الإجابة على السؤال الدرامي المثير للاهتمام الذي تم طرحه.

في الوقت الذي نعمل فيه باستمرار معها(الأحلام) والتي تتعلق بالأفكار والمخاوف والأمثلة التي ستتطور لاحقاً، فالأحلام هي ليست استخراج الكنز الدفين بالنسبة للكتاب. إذ ينبغي على المرء أن يتذكر شيئاً وحيداً، وخاصة: الأحلام التي غالباً ما تعمل على تقديم الشيء الذي يوصلنا إلى الأجوبة المجردة - فالأهم من ذلك كله هي الأسئلة المجردة التي تم طرحها (والتي تنشأ أثناء الكتابة) - والتي تمدنا بطريقة تعمل على التحديد الواضح للمشكلة التي تم تقديمها في أفكارنا قبل الخلود للنوم.

التدريب السابع والثلاثون:

قم بكتابة مشهد مستخدماً مادة من الحلم، ابدأ بالعاطفة المسيطرة ومن بعد ذلك أكد على الصراع، أضف بداية واضحة جديدة ومن ثم نهاية واضحة جديدة؛ قم بتغيير المشهد، لذلك بإمكان شخصيتك التي اخترتها أن تصبح القوة الدافعة ومن ثم بدلها مجدداً بأن تجعل نفسك في مكان الضحية.

إن النموذج بالنسبة للنخبة السينمائية يتعلق بفيلم لويس بونويل "الكلب الأندلسي" عام /١٩٢٨/ والذي نشأ نتيجة لالتقاء بين حلمين.

فبونويل كان في حالة حب مع أحلامه، حب يقوده في نهاية الأمر إلى المدرسة الفنية السريالية (فوق الاعتيادية) وقد كتب النص المشار إليه سويةً مع سيلفادور دالي في أقل من أسبوع، متبعاً المبادئ السائدة التي لا تعترف بأية فكرة أو صورة التي من الممكن أن تمتلك شرحا منطقياً أو نفسياً أو ثقافياً في هذا الأسلوب، فهما ينويان أن يفتحا المجال أمام الجانب غي المنطقي الإنساني والاعتراف فقط بالصور السطحية دون النظر إلى التساؤل أو كيفية حدوث هذا الأمر. هذه هي حقاً الطريقة التي تم توظيفها هنا. فالاختلاف الوحيد يكمن بأننا نقوم بالتركيز على الإمساك بتلابيب العاطفة المسيطرة للحلم.

العمل مع العواطف

لدى المخرج الأمريكي صموائييل فولير تأثير كبير على الموجة الجديدة من المخرجين الأوروبيين، فقد أثار إعجاب كل من جان لويس غودارد، و ويم ويندرز والأخوة كاورسمكاي اللذين قاموا بالإجابة على السؤال التالي بمرة واحدة: ما هي السينما؟ مصرحين بأن الفيلم مثل ساحة للمعركة: هو الحب والكره والفعل والعنف والموت وبعبارة أخرى هو العاطفة.

يفكر كاتب النص السينمائي بالصور والأصوات، "المجال لا يزال غير حي" كما يقول باسكال بونيتزر، لقد قام باستعارة هذه العبارة التي تعمل على إقناع العاطفة بواسطة الصوت أو أكثر من ذلك حتى بغياب الصوت، مستخدماً اقتباس إنشتاين، فالعاطفة هي التي تقوم بنقل الصور بشكل رئيسي. تتضمن العواطف معرفة للتجربة الإنسانية، وبسبب ذلك، فهذه المعلومات هي وسيلة للتواصل. فكاتب النص السينمائي الإيطالي الشهير تونينو غويرا يطلق على العاطفة اسم "فكرة الصورة" بينما بونيتزر الذي عمل ككاتب مع مخرجين أمثال جاك رفييت وأندريه تيشان وتشانتال أكرمان وباربيت شرويدر وبنويت ياكوت حيث يكتب بأنه لا يجب أن يكون هناك صورة واحدة فقط، والتي لا تقوم بنقل العاطفة أو لأنها لا تتوقف عليها. إذاً فالمشهد غير ضروري إذا قام بنسيان العواطف ولأن العاطفة تقود هذا الأمر إلى الأمام وتقوم بخلق لحظات هامة... "العواطف يجب أن تنشئ الفعل وليس العكس من ذلك" يضيف المخرج روبرت بريسون.

على الرغم من ذلك فإن المفهوم التقليدي المسيطر عليه في التفكير الغربي يتعلق بالعواطف والتي هي عبء على الوجود الإنساني - التي تعمل على إعاقة السبب، فهي وجهة نظر تجد تغييراً بما يتعلق بأمثال هؤلاء المفكرين المختلفين كـــ ديكارت وكانت وبرخت. ففي فترة الستينات كانت الحركات الفنية ردة فعل تحولت من كونها عاطفية إلى معتدلة في العقود السابقة، والتي عبرت عن اشمئزازهم من كل شيء يتعلق بالعواطف، لذلك قاموا بإنشاء فن وصف بأفضل العبارات التي تبدو بأنها عبارات جافة وعلى الأغلب غير خيالية مثل عبارة "إن ما تراه هو ما تراه". فإن "عدم اتهام" العاطفة يتم بواسطة التحقق منها وذلك عن طريق الفنان الذي يأتي في نهاية القرن العشرين ويقدم نقطة تحول مهمة في الفن المعاصر كما لو أنه في النهاية قد تم تمييزها، "ذلك لكونها قاسية فهي تشكل فشلاً للمخيلة"، كما يقول

الكاتب البريطاني يان ميكوين. فحتى رواد السينما اكتشفوا العاطفة في وقت متأخر نسبياً. بما يتعلق بمعظم الدراسات حول العاطفة في مجال السينما فأولها وأهمها المقالات المتنوعة للأمريكي نويل كارول، إلى كتب موري سميث و إيد تان - والمكرسة لعملية الحركة الانفعالية أثناء العملية السردية بمزيد أو قليل مما يدعى بــ(المعيار المعرفي). فــ إيد تان يزعم بأن العمل الروائي يعني العواطف الإبداعية فهو بالنسبة لإيتان طريقة يتم من خلالها تقديم حدث خيالي في طريقة تبدو بأنها منظمة تتميز بهيكلية منظمة لإنتاج تأثير محدد للجمهور عوضاً عن الأسلوب الذي يتميز بالنظر إلى العواطف، (قم بجعل الجمهور مندهش وراض) هذه العبارة فهمت في هوليود على أنه المستوى اللاواعي الذي ينشأ منذ بداية الأفلام. مما يعني بأن الكتاب (والمخرجين والمنتجين) يعبثون ببنية الحبكة من أجل العمل على إنتاج عواطف محددة، ذلك من أجل العبث بمشاعر الجمهور بما يتعلق بالمستوى العاطفي. وحتى إذا كانت عملية المراقبة هذه صحيحة فإنها ستقوم بتشكيل ضغط على الأزرار العاطفية في الترتيب الصحيح والذي لا علاقة له بالرحلة العاطفية للجمهور التي بدورها تعود للوراء إلى الرحلة العاطفية للكاتب. علاوة على ذلك لديها القليل جداً لتفعله مع البنية العاطفية.

هل العواطف تتميز بأنها عالمية؟ قام بهذا التحقيق عالم الأجناس البشرية وعالم النفس بول إيكمان حيث أجرى في فترة الستينيات تحقيقاً لعدة ثقافات دلت على أنه هنالك رقم صغير للعواطف المعروفة في كل أصقاع العالم ومن الممكن أن ينظر إليها على أنها عالمية رغم حيويتها الثقافية الممكنة. فهذه العواطف هي السعادة والغضب والأسى والخوف والمفاجأة والازدراء - فعالم النفس العاطفي يطلق عليهم اسم العواطف الأساسية التي تتجلى بوضوح في الأساليب العملية، فإذا قمنا بالعمل مع الأحلام فإننا نتوصل إلى فهم قوة العواطف ومقدرتها على بث الحياة في كل من مخيلتنا

وذاكرتنا فالذاكرة بإمكانها أن تسبب العاطفة، وهي تبدو واضحة في هذا السياق، حيث قام عالم النفس الفرنسي ثيودول ريبوت بوضع تعريف وتطوير لبنية "الذاكرة المؤثرة". فنحن نتعامل هنا بجزء من الذاكرة الإنسانية والتي تقيد العواطف كما هي الحال في بقية التجارب المذهلة أو الأقل إذهالاً والتي تم تنشيطها في أساليب متعددة، لذلك بإمكاننا أن نعيد إحيائها لاحقاً. إن ستانسلافيسكي قام بوضع هذه النظرية التي شكلت دعامة لإحدى الطرق الشهيرة لتدريب الممثلين فاستانسلافيسكي قد عمل على التمييز أبعد بين مفهومي الذاكرة العاطفية والذاكرة الحسية فهي قسم من فصول المفاهيم التي تلعب أيضاً دوراً مهماً في طريقته.

العواطف هي المفتاح للفكرة الأساسية أو حتى للمشاهد العاطفية وبنية النص السينمائي، وللبحث عن ما نطلق عليه اسم "هوية الفكرة" للفنان:

يتوجب على الذين يقومون بمراقبة نتائج التراجيديا بأنفسهم ملاحظة الاندهاش وكيفية الشعور والإثارة التي سببتها المحنة، حيث يقوم أحد الشخصيات بالإمساك بتلابيب حياته العاطفية، كما لو أنها مرتبطة بالتوتر القوي الناجم عن الطريقة التي تم فيها ربط بنية الحبكة. لذلك فإن دموع الجمهور تتدفق بسلاسة أكثر في الحياة الواقعية لأن الشفتان تكونان مضغوطتان سوية؛ إن هذا الألم على أية حال مرتبط في آن واحد مع الشعور القوي المتعلق بالرضا عن النفس - وقد قام الجمهور بتأكيد هذه الأفكار، التي تتعلق بالبؤس والقدر الملازم للبطل، مع مثل هذه الحركة الخفية كما لو أنها كانت تجاربهم الخاصة، وكأن لديهم أيضاً شعورٌ بالحرية المطلقة في منتصف الإثارة المتينة التي تقوم في الوقت ذاته بنقلهم بعيداً عن الأحداث....

من المثير للاهتمام أن غوستاف فرايتاغ يشير إلى أن المشاعر أبعد من العواطف، فالتمييز يعتبر مهماً بين المشاعر والعواطف فهي على الأغلب ما تزال ممزوجة ويتم نقاشها بشكل متباين في مجالات معرفية مختلفة.

هنالك مفهوم آخر مختلف حيث أن فرايتاغ يخاطبنا اليوم بما يتعلق بمفهوم الشفقة، بينما يبدو أنه يعتقد بأن الجمهور يشعر بتفوق على الأبطال المأساويين وهذا ما ينشأ لدينا الشعور بالرضا عن النفس، وسنعود إلى هذا الأمر في لحظة. المهم الآن هو التأكيد على أن غوستاف فرايتاغ بطريقة ما يقوم بوصف ما الذي من الممكن أن يجعل حتى الموضوع أو البنية العاطفية للنص السينمائي - على أنها البنية التي سيتم تقديمها في كل صورة حركية ناجحة، لكونها منظمة في أسلوب تقليدي أو بغيرها من هذه الأساليب (أنظر إلى القسم المتعلق بالعمل مع البنية العاطفية) فمفهوم أن تكون ناجحاً يشير إلى النجاح التجاري والنجاح الفني للفيلم بدلاً من الوضوح والبساطة بما يتعلق بمقدرة الفيلم على الإبداع ليصل إلى الجمهور، وبعبارات أخرى فالفيلم الروائي من الممكن أن يؤدي وظيفته التي تبدو لأسباب عاطفية صافية حتى وإن فشل الجمهور في ملاحظة الرمز الذي يسمح الوصول إلى المحتوى الروحي.

فقبل أن نخوض كثيراً في هذه المادة المعقدة، يجب علينا أن نبقى لفترة أطول قليلاً بما يخص المجال العاطفي وبما يتعلق بتدريب مشاعرنا على عملية الانفتاح في هذا المجال، المتعلق بنا وبقصصنا. فالتدريبان التاليان سيحاولان أن يفيا بهذا الغرض على وجه التمام.

التدريب الثامن والثلاثون:

قم باستخدام أسلوب الكمية، حاول أن تحدد ما هو الشيء الذي ينبغي أن لا يحدث لك بغض النظر عن ما إذا كنت تشعر بالخوف منه أكثر من أي شيء آخر في هذه اللحظة من حياتك. فهذا التدريب بمقدوره بل يتحتم عليه أن ينطبق على كل الشخصيات التي تتقارب مع شخصيات محددة بالعقل، قم

بتحديد ما هو الشيء الذي تخاف منه غالباً في هذه اللحظة بما يتعلق بحياة أحد الشخصيات. ولكن بوسيلة تتعلق بالوصول لمخاوفنا الشخصية والحساسيات بأقصر الطرق بشكل مباشر.

التدريب التالي يمثل تماشياً مع عملية الإخراج السينمائي التقليدية أو"Cinema Verite" وهو مصطلح تم تقديمه من قبل واضعي النظريات السينمائية السوفياتية أمثال دزيكا فيرتوف وسيرغي إنيشتاين. شعر فيرتوف بأن السينما لا تحتاج إلى كل من الأسطورة أو القصة - فقد كان يكفي تسجيل الوقائع (الحقائق)وتقديم عملية تحرير الصوت والصورة (مونتاج) وذلك بإعادة إنتاجهم، وبينما مفاهيم (السرد الإيقاعي) والحزمة العاطفية تبدو على أهمية كبيرة حتى وإن لم نكن قادرين أن نتوافق مع هذا المنهج اليوم، فبإمكاننا أن نجعل من هذا الاختلاف أكثر ملائمة من وجهات نظر مختلفة عن المحتوى ومتطوراً في حقيقة المفاهيم المجردة، فالتدريب سيساعدنا للعمل على الطريقة التي نفهمها والتي تعيد إنتاج خبرتنا العاطفية، فهي تهدف إلى تكرار هذه الحقائق أولاً على ورقة، ففن تحرير الصوت والصورة (المونتاج) هو بأهمية عظمى بالنسبة لـــسيرغي إنيشتاين فهو إلى حد كبير يشبه فن كتابة النص السينمائي(السيناريو). والأكثر من ذلك، هو وسيلة جيدة لنا تعمل على نقل المعلومات بأسلوب دراماتيكي.فكيف بإمكاننا أن نجعلها دراماتيكية.

التدريب التاسع والثلاثون:

إن الهدف من هذا التمرين هو أن تقوم بفعل شيء لم تفعله من قبل فييدو بأن نهاية التجربة الجديدة، أكتب من خمس إلى عشرة عناصر روائية لم تكن تعرف أي شيء عنها على الإطلاق، ومن ثم قم بكتابة مشهد على أسلوب جربته من قبل مركزاً على الصراع الأساسي. لاحظ أن كل ما

شعرت به أثناء التجربة قد تم اكتشافه حين تقرأ المشهد، أنظر بما إذا كان مثيراً بما فيه الكفاية أم لا وإذا لم يكن كذلك فقم بإعادة الكتابة بإضافة عناصر روائية جديدة (سينشأ صراع جديد وشخصية جديدة وموضوع جديد ... الخ)، ولكنه يبدو بأنه تدمير للتجربة العاطفية المركزية.

حينما نحاول أن نقوم بعزل التجربة المركزية العاطفية، فإننا نحاول أن نعمل على تحديد العاطفة حيث أن الخبرة قد أثارت هذا الشعور فينا والذي عادة ما يرتبط بالشرارة الأولى للقصة الناشئة التي تقودنا بيقين لا يتعلق فقط بجهة الفكرة العاطفية، ولكن أيضاً بما يتعلق بالمركز المثير للقصة(الدراماتيكي). لذلك فإن العاطفة من الممكن أن تزودنا بلمحة مهمة من أجل عملية تطور أبعد للقصة، وكما هي الحال مع كاتب النص السينمائي أو أي شخص يعمل مع الكاتب أثناء تطوير القصة فإنه من المهم أن نتذكر كلمات الأديب تشيخوف (.....) حيث كل وصف لهذا الأسلوب يجب تجنبه، ويجب على المرء أن يحاول نقل سلوك الشخصيات.

هذه الطريقة المثيرة هي أيضاً مهمة وتعني بأن نضع العواطف خارجاً فهي أكثر المجالات صعوبة والتي تعمل على إنجاح كتابة النص السينمائي فالارتجال على وجه التحديد هو أفضل الطرق للحصول على الدراما. مجدداً فنحن لا نتكلم عن التلاعب بالمعاني التي تنشئ عمداً ردود الأفعال العاطفية، سيعني ذلك أن الكاتب يشعر بالتفوق على الجمهور، واللذين بدورهم يشعرون بالتفوق على الشخصيات. فلقد ناقشنا مبكراً كيف أن غوستاف فرايتاغ يشير إلى أن هذا الأمر متأصل في المسرح وأنه يخلق شعوراً بالرضا. هذه ليست وجهة نظر غير شاملة، فهي في الحقيقة تتعلق بتأثير المأساة(التراجيديا) اليونانية القديمة التي نوقشت غالباً في هذا السياق، ولكن كيف بإمكان الحقيقة أن تتضمن الأجزاء المتوافقة التي هي متساوية مع المستوى العاطفي أو هي

تجربة إنسانية والتي ليس من الضروري أن تكون مقنعة بما يتعلق بوضعيتها الحقيقية، فإذا كانت الإجابة بنعم فكيف تبدو العواطف مهمة في هذه المعادلة؟

يقول أحدهم أن مجتمعنا في كارثة، وقد تم التعبير عنها بطرق شتى: مالية، بيئية، سياسية - فهي أزمة في الثقة والمبادئ - لذلك فإننا بعيدين كل البعد عن إيجاد الحل لمعضلة الحضارة. هذا المجال هو الأكثر روعة بما يتناسب بعملية النظر مجدداً إلى ما يسمى بـ"الحل بالنسبة للشعراء" فهذا مصطلح قد تم تقديمه في السياق الذي سأقوم باستخدامه هنا، ففي عام /١٩٩٢/ أعتبر الأستاذ الأكاديمي الحكومي الأمريكي سي فريد ألفورد الشعراء التراجيديين نسخة تعبر عن مفهوم الشفقة، كونها القوة الوحيدة الملائمة للقوة الحضارية. ففكرة مثل ألفورد متحررة من تمجيد التمجيد للثقافة، ولكنه يأخذ الشعراء اليونانيين المأساويين(التراجيديين) على محمل الجد في التزامهم الوحيد بما يتعلق بقول الحقيقة وبما يتعلق بالمشاعر التي يجب فهمها كما نشير إليها هنا على أنها عواطف. فأحد مجالات الحضارة تكمن في عملية التمييز بين ما هو جيد وما هو رديء بأسلوب يثير الاهتمام بما فيه الكفاية، فاليونانيين كانوا أثناء عصر المسرحيات المأسوية(التراجيدية) في أزمة تتعلق فقط بهذه القضية، فالأزمة التي يشير إليها ألفورد على أنها أزمة غرائزية تذكرنا بالكثير عن الوضع الراهن.

فالشعراء اليونانيين التراجيديين آمنوا بأن الحضارة قد تصبح أكثر لباقة(تهذيباً) وأمناً من خلال إنشاء عواطف متحضرة تعتمد بشكل أساسي على الحب والشفقة. فالتراجيديا اليونانية كانت تمثل ذلك على التمام بالمعنى الحرفي للكلمة. فقد كان من المفترض أن تزودنا بـ(المعرفة ضمن الشفقة) من خلال الرحلة العاطفية؛ فلقد كانت تعمل جاهدة من أجل إيجاد وفتح قنوات اتصال تتعلق بعواطفنا المتحضرة فلذلك كان عليهم أن يعززوا من مفهوم الحضارة.

يبدو من الواضح أن الفكرة جلية بما يتعلق بضبط الحب والاهتمام والتعلق بأشياء تبدو بأنها ضد هذه المشاعر والتي تؤدي إلى استغلال الآخرين، هذا الحل يمكن رؤيته تقريباً في أي مجال يتعلق بالتفكير الحديث، حيث يلاحظ ألفورد أنه من الممكن اعتبارهم مثاليين أكثر من عملية السيطرة العقلانية على الرغبة، لذلك فإن الشاعر اليوناني التراجيدي تم نسيانه من زمن بعيد، وفي النهاية قد تم خسارة المشاعر بالكامل مع التفسيرات الخاطئة لأفلاطون وأرسطو (أنظر القسم المتعلق بالصراع القديم بين الشعراء والفلاسفة). فهذه العوامل كلها تعود إلى أرسطو أو إلى ما ندين به لكل من أفلاطون وأرسطو. فقد تمت السيطرة على الخوف من منظور الفكر الفلسفي الحديث - فالخوف الذي يتميز بعملية تحفيز العواطف هو ضعيف أيضاً للقضاء على الغضب والجشع والعنف،ولكن الخوف قوي أيضاً بحيث يمكنه أن يسبب المشاكل لديهم، هذا ما قاد الفلاسفة والسياسيين الحديثين بدءاً من ميكافيلي باقتراح أن الحل لمعضلة الحضارة هو تحويل الغرائز العاطفية إلى مصالح، وذلك لتحل مفاهيم حب المتعة والشرف إلى حب الربح، وقد يوصلنا هذا الأمر في نهاية المطاف إلى معرفة العالم.

إن أهداف وقيم الشعراء التراجيديين تم إدراجها تماماً في النظرية السياسية الحديثة كما تم تجريبها في أسلوب مختلف يعتمد على تحقيق الهدف ذاته - من تصريح أحدهم أن العاطفة غير حضارية تجاه الشخص الآخر. "كانت" على سبيل المثال لا يثق بالحب والشفقة بجميع أشكالهما، كما لا يمكنهما أن يكونا الآمرين. فالخوف من الطبيعة غير المسيطر عليها بالمشاعر العاطفية المتحضرة، تؤدي إلى حل لبناء مشكلة المعرفة يسمى بالفائدة:

لتمييز ذلك الشيء، فإن مفاهيم الحب والشفقة والتعاطف ليست متينة بما فيه الكفاية من أجل السيطرة على الجشع والغريزة والطموح والرغبة: فهم من القوة بحيث أصبحوا المشكلة بحد ذاتها. وقد عملوا على جمع المشاعر

العاطفية ضد المشاعر الأخرى غير المتحضرة من أجل إنشاء كارثة .... وقناة اتصال أفضل مع المشاعر العاطفية غير المتحضرة وإلى الخبرة المكتسبة، وقد تعمل على جعل هذه المشاعر مقدسة تقريباً، وقد أطلق عليها اسم (إستراتيجية الفائدة).

فالتلازم في هذا الشيء هو تمجيد للفائدة: كما في كون العاطفة الهدامة غير متحضرة فالجشع هو الذي يؤجج الرغبة، وغريزة القوة، وحب السيطرة - على أية حال فهي أشياء يتم تقديمها على نحو صافٍ أو نقي، فحينها يتحول مفهومي الهدوء والرحمة إلى السعي لتحقيق مصالح اقتصادية، في الواقع فإن التجارة واستثمار الأموال وشراء الشركات من الممكن أن تؤدي إلى الخسارة مبكراً، كما يبدو أنها قد حدثت في نهاية المطاف الآن، وتحدث لبعض الأوقات الأخرى عند العمل على توظيف هذه المشاعر للضغط على المشاعر الحضارية وغير الحضارية. مما يؤدي إلى المزيد من العدوانية والمزيد من العوامل المتعلقة بالخبرة الحالية، فهي شبيهة بالمزج بين الألم والرعب والفقر والموت الذي ينبثق من الشعور بالعزلة عن الآخرين.

فكيف بإمكاننا التنبؤ بهذه الأمور التي لا تدب فيها الحياة (ميتة) حالياً , حيث يركز كل شخص على مصالحه أو مصالحها بحيث تبدو ثقافة الحب والشفقة غائبتان، فهل بإمكانهم بمزيد من الشفقة والتعاطف أن يقوموا بدعم مجتمع أقوى؟ وهل بإمكان حتى العواطف القوية أن تكون ملهمة ومنتقاة بشكل مميز، فماذا لو كان هذا الأمر أساساً للحضارة: فليست العدالة كما تبدو (بمنتهى الصعوبة من أجل أن يتم القبول بها، كما أن هنالك معايير أخرى وحقائق أخرى) ولكن المقدرة هي أن تبقى متواصلة مع الآخرين وأن تتشارك في العواطف معهم وأن تعمل على التخفيف من عزلتهم الحادة وغربتهم عن الإنسانية، ففي عالمنا هذا يوجد العديد من الآمال البشرية التي تم إثبات أنها غير ذات جدوى، فربما حان الوقت للأخذ بعين الاعتبار قيام الشعراء بالعمل

على حل (لغز الحضارة)، فإذا كان ذلك صحيحاً، فهذا يعني أنها تمثل أعمالاً جديدة للفن التي بمقدورها أن تحدد دور المسرحيات المأساوية اليونانية، فهل من الممكن أن يكون البديل غير محدد للأنماط الروائية غير المنظمة، بما يخص البنية العاطفية التي تشكل عنصراً موحداً ومميزاً، هذا الشيء الذي من الممكن أن يكون أكثر متانة والذي يمتلك في طياته الحل بالنسبة للشعراء منذ فترة التراجيديا اليونانية؟ لذلك فقد استطاع الفن بأسلوب ما العودة إلى مفهوم الشفقة بعيداً عن الحلول الغير ناجحة المتعلقة بعلم السياسة الحديث.

هي إشارة إلى الوقت الذي أنشأ فيه معهد ماساشوست لتقنية الاتصال المخبرية مركزاً جديداً يتعلق بمستقبل العملية الروائية للقصص. حيث تم التركيز على أ، يكون المركز مختبر صغير "labette" بإمكانه أن يقيم (يختبر) بما إذا كانت الطريقة القديمة في رواية القصة، بشكل خاص، تتعلق بالجمهور الذي تم جلبه إلى ملايين الشاشات مع البداية والمنتصف والنهاية - فالمعضلة جدية. المهمة ليست صغيرة. والفكرة التي تم نقلها إلى القرن الواحد والعشرين التي تتعلق بفن الرواية القصصية هي محاولة للحفاظ على المعنى الحي لهذا الموضوع كما يقول ديفيد كيبرك باتريك المؤسس للطريقة الجديدة التي تم البدء بها في عام /٢٠١٠/ فهي مساعدة لمقدرات الأعضاء ضمن المجموعة أو "المحققين الأساسيين"، كما تطلق عليهم الجامعة والذين سينضمون للطلاب المتخرجين وإلى الأكاديميين المتمرسين ورواد السينما وعوالم الكتاب التي تمت اختبارها من بين أمور أخرى، فكيف بإمكان التقنية والممثلين الافتراضيين والعروض الأساسية أن تؤثر على العملية الروائية التي تم اعتبارها ديمقراطية إلى حد كبير عن طريق عملية التوصيل الرقمي. فهي ستكون مثيرة للاهتمام لنرى بما إذا كانت عملية التحقيق ستتطرق أيضاً إلى هذه النقاط، مثل الشفقة، من خلال البنية العاطفية وطريقة الرواية غير العمودية(الخطية).

يبدو أن الذي يحول دون الشفقة ضمن المأساة اليونانية ليس متطابقاً مع مفهوم الشفقة المسيحية، فكلمة شفقة كما هي الحال مع مثيلاتها تبدو مترابطة بشكل وثيق مع مفاهيم الرحمة والتعاطف اللذان يمتلكان أصولهما من الفكر اللاتيني المعتمد على الفكر المسيحي، والذي جاء من الكلمة اليونانية للشفقة (pietas).

فكيف بإمكان الرجال والنساء أن يتقاسموا الشفقة بما بينهم التي يدينون بهذه الكلمة "لله"، فبالنسبة لليونانيين فإن الرحمة والتعاطف يشيران بدقة إلى العلاقات البشرية، فهي كلمات تنبثق عن صرخات الحزن من الصميم، فأرسطو يقوم بتعريف المأساة بأنها تتعلق بمقدرتها على استحضار الشفقة (eleos)والخشية(phobos) مستخدماً مصطلحات الرحمة والألم، فالأمر الأساسي بالنسبة للمفهوم اليوناني للشفقة هو ليس بالميل إلى الرحمة والتعاطف بل الشعور بالتواصل مع معاناة الآخرين وأنفسنا. يبدو بأنه تأسيس للتواصل مع الآخرين، وكما يقال لنا على الدوام بأنه لا يهم فمهما كانت مأساتك عظيمة فلن أسمح لك بأن تختفي من هذا العالم، هذا يعني تقديم عملية التنظيم في الأرواح عن عدم الانضباط كما في عبارات ستانفورد: "فإنه هنا وبلا شك لا يوجد تساؤل يتعلق بالشخص المتعاطف إذا كان منفصلاً عن معاناة الآخرين. فأنت تستجيب لذلك من أعماق نفسك. مثل وتر قيثارة تستجيب للصدى المتعاطف مع النوتة موسيقية والتي هي من مصدر آخر". أرجو أن تلاحظ أن الجملة الأخيرة التي اقتبستها مؤخراً. وبالنسبة لي فهذا هو الوصف الأجمل للبنية العاطفية كما قمت بتقديمها هنا: وهي صدىً يتناغم مع نوتة موسيقية من مصدر آخر.

فالشعراء يبحثون عن عملية تهذيب العواطف التي تقوم بربط الرجال والنساء مع بعضهما بعضاً بالشفقة والتعاطف، فـ ألفورد يشدد على تقدم أفكار ستانفورد.

فالمعرفة (Mathema) تنبثق عن المعاناة (pathema) - التي ليست هي بخاصية وحيدة حيث كان بودي أن أضيفها، ولكن بسبب شعور الترابط هذا فإننا نعتبر هذا التواصل أنه يشجع الأفكار الإنسانية وشرط لا غنى عنه يتعلق بالحكمة الإنسانية.

ففي المعاناة فإنه من المحتمل أن نصبح جميعنا اجتماعيين أو منعزلين ووحيدين: فها هي الشفقة التي تعيدنا إلى التواصل مع الآخرين وليس في مفهوم الشفقة الذي يقول بأن ما نشعر به تجاه الآخرين يعتبر شفقة ذاتية وغير متناهية، فالمأساة تبدأ حين يبدأ الرجال والنساء بإعادة تعريف مفهوم النبل (الأخلاق الرفيعة) فهي لا تتعلق بالمعاناة المشتركة لأنها فقط ، بل هي المعاناة البشرية بحد ذاتها. فالمأساة اليونانية هي تجلٍ يبدو حاضراً للإرادات وتتعلق بمقدرة البشر على مشاركة بعضهم بعضاً في الألم. فالألم المشترك يتحول إلى مشهد ينشئ شعوراً حضارياً. وهذا المفهوم هو مفهوم بحت لا يعادل الديمقراطية - يبدو بأن رواد الحداثة قد وجدوا أرضية جديدة تتعلق بتقاسم المصالح المشتركة.

يمثل هذا التعاطف مفهوم الرأفة الأساسية للشعراء المأساويين، وبما يتعلق بعملية التحفيز فهي نقطة لم تلق أي انتباه يذكر حتى الآن. فالفكرة هي أن الشفقة بالرغم من ضعفها يمكن تعزيزها من خلال المعرفة (التربية) في مفهوم الشفقة. فالعاطفة في وضعها الحالي هي سبب من أسباب الشك بالمعرفة. هذا كان مجالاً من مجالات المأساة. فالبطل في المفهوم المتعارف عليه في الثقافة البدائية وهو في نهاية المطاف يكافح باستمرار مستمر لأجل أن يتميز كبديل عن مواجهة ضعف الشخص وعدم الخلود. فالربط بمفهوم الشفقة قد يساعد في احتواء العمل العدواني حيث الرجال والنساء والأمم يبحثون عن حل للسيطرة على معاناتهم بطريقة أخرى.

سأنهي هذه الوحدة بالإشارة مؤكدة على أهمية العواطف التي لا تتعلق بالدراما الناجحة فقط، بل أيضاً بالحياة الإنسانية الناجحة - وما سنفعله مجدداً

سيكون شكلاً جديداً من أشكال الشفقة - لنأخذ اقتباس من يوربيدز في عمله إلكترا الذي يقول "إن الرجال غير المثقفين هم عديمي الشفقة، ولكننا نحن اللذين نقوم بتعليم الشفقة أكثر وندفع ثمناً باهظاً ليكونوا أذكياء وحكماء ومتفوقين"(السطر ٢٩٥ من المسرحية).

بعد ذلك سأحلل نصاً سينمائياً، والذي هو من وجهة نظري يساعد على إدراك هذه الرؤية ويقوم تماماً بفعلها: مستخدماً مفهوم البنية العاطفية من أجل التدريب المتعلق بمفهوم الشفقة.

تحليل النص السينمائي: قبل الهطول (النص لـــ ميلكو مانشيفسكي)

كيريل راهب شاب يعيش في مقدونيا أثناء حرب البوسنة والذي خلد إلى الصمت قليلاً للتفكير من أجل حماية فتاة من الأثينية الألبانية تدعى زاميرا من المسيحيين اللذين زعموا بأنها قامت بقتلهم على الهوية. في إنكلترا "آن" تعمل محررة صور. تقابل آن حبيبها، فهي رابحة لإحدى الجوائز الإبداعية، فالمصورة المقدونية آن بمجرد عودتها من البوسنة قد تغيرت نتيجة العنف. ألكسندر يطلب منها أن تأتي معه إلى مقدونيا ولكنها عرفت بأنها حامل وقد اختارت أن تبقى وتتحدث مع زوجها في الغربة. فالرجوع إلى مقدونيا فإن الكسندر يعود إلى قريته التي لم يقم بزيارتها منذ ستة عشر عاماً وهنالك يحاول أن يتجاهل الانقسامات الحادة بين أخوته في الدين الأرثوذكس والألبان المحليين ولكن إلى متى؟

فكاتب السيناريو والمخرج يصرحان بأن القصة مثل أقصوصة في ثلاثة أجزاء، فالأجزاء الثلاثة يتم تقديمها في ثلاثة عناوين وكلمات وأوجه ولوحات فنية.

الكلمات تتعامل مع الصمت والغياب المتعلق بها والتحدث بلغات مختلفة تبين عدم جدواها. "السؤال هو ما إذا كان بإمكانك أن تجعل الكلمات

تعني أشياء مختلفة كثيرة" تقول أليس في بلاد العجائب. فالإجابة هنا بنعم فكيريل يقوم بكسر صمته لزاميرا فهما لا يستطيعان التواصل مع بعضهم لأنهما يتكلمان لغتين مختلفتين. تفاعلهما على الرغم من ذلك ما زال قوياً، والذي يعوض عن هذا الأمر غير المتوقع إطلاقا (فهل كان بالإمكان توقعه على مستوى آخر لا يمكن مجرد تصوره؟) لأنه لا يوجد تواصل لغوي يذكر فهي لا تزال (زاميرا) أخر شيء في حياته؟ فلا يزال عامل الغياب وعدم جدوى الكلمات سبباً في سقوط شخصية زاميرا، فهي لا تفهمه لأنه في اعتقادها بأنه قد هجرها وتوفي بسبب سوء التفاهم، فإيحاءها الأخير له عن طريق وضع أصبعها على شفتها عنت بذلك أنها تطلب منه أن يصمت، هذه القصة تبدو بأنها حلقة مفرغة فقد تذمرنا بسبب افتقادنا للحب وعدم متانة الكلمات فالغضب ينتج بسبب الطريقة التي تحدث، فمن المثير للاهتمام هنا بأنه من غير الكافي أن نتحدث بنفس اللغة لنكون قادرين على فهم بعضنا. فلدى زاميرا حوارٌ مع جدها حيث في الواقع لا أحد يتجاوب بواقعية مع الآخرـــ فالجد يقوم بدعم وجهة نظره (والتي سنكتشف لاحقاً بأنها من الممكن أن تكون مهمة) فباستطاعته التحدث باللغة الصينية - ومجدداً فإننا سنرى عدم جدوى الكلمات.

فهنالك مشهد يفتتح الحلقة القادمة بامرأة تبكي تحت مرش الحمام فالمرء قد يعتقد بأنها تبكي على ما قد حدث.

هناك وجوه تتعامل مع وجوه أخرى مشوهة، وأشياء تافهة، تتعلق بعدم تمييز الوجوه. من جديد تروي قصة حب حيث المرء لا يعمل خارجاً بسبب حرب أخرى، فهذه تندرج ضمن الحياة اليومية التي تتضمن قرارات والتزامات خاطئة، فنحن نتعرف على آن: (امرأة تبكي تحت مرش الحمام) على رجلان موجودين في حياتها، فالمقارنة تبدو واضحة - من جهة، فإن الحياة تأتي مع الشعور بحب المخاطرة وبما يتعلق بعدم اليقين من نتائج ما

سيأتي، ومن جهة أخرى فهي تعني الأمان، والقيام بالتنبؤ. فنحن نشعر باليأس من الفتاة آن بما إذا كانت ستتخذ القرار الصائب للحاق بألكسندر إلى مقدونيا، ولكنها لم تذهب معه. فهو مشهد رائع يتبعه مشهد آخر الذي يتضمن الكثير من الجانب الإنساني في مجال مهمته التركيز على الصراع الأساسي (فهل تذهب آنا من أجل صديقها نيك، فهل سيقوم بإقناعها بفعل هذا الشيء؟).

في الوقت ذاته يقدم لنا الكاتب جميع البشر المحيطين بهم من خلال تفاصيل دقيقة وإيماءات صغيرة، فحينما نأتي إلى المواجهة الكبرى فإننا نشعر بالتأثيرات الكاملة لفقدان الحياة. حينما تكتشف آن وفاة نيك، فوجهه مشوه بالكامل، فهذه هي التحولات التي تتعلق بالأعراض العاطفية التي تتميز بأنها أكثر قوة في تاريخ السينما. "فوجهك" كما تقول آن وهي متألمة ويأسة تعني بذلك على وجه التحديد وجه نيك، نحن الآن نسافر إلى مقدونيا فهذا الوجه قد شوه نتيجة الضغينة بين الأخوة، ستكتب هذه الضغينة على جبينه دائماً؛ فنحن نشعر بالحزن العميق لاستحالة الحب ولانتصار البغض بسبب ضعف الشعور الإنساني.

فاللوحات تتعامل مع الأوهام التي تراودها بما يتعلق بحقيقتها وأكاذيبها، والمسؤولية التي تقع على عاتقها. في الفترة التي يكتب فيها الكسندر إلى آن ويشرح لها ما الذي يعنيه حين قال لها بأنه قام بقتل أحد الأشخاص - ونفهم لماذا قرر التخلي عن مهنته. لأن اللوحة التي تمكن بسببها بالفوز بجائزة بوليتزر للإبداع الفني والتي كانت النقطة الأهم في مستقبله، والتي حصل عليها حينما قام أحد الأشخاص بإطلاق النار على شخص على مرأى عينيه، بعد أن يقوم بإخباره أن يجهز آلة تصويره، فلو لم يكن الكسندر مصوراً ولو لم يكن بموقع الحدث في اللحظة الأولى وإذا لم يقل ما قاله فهذا الرجل من الممكن أنه مازال على قيد الحياة، فاللوحة حقيقية ولكن بحذف القصة التي تتعلق بها فهي أيضاً تبدو خاطئة فلا يوجد حقيقة مطلقة لأنه من الممكن أن

تكون حقيقية لأنه ليس هنالك أية لوحة تتضمن كل شيء، فكل عامل يبدو أنه بمفرده وكل تفصيل دقيق يبدو إما بداخل إطار العمل أو خارجه: ولأنه ليس بمقدور اللوحة أن تتضمن كل شيء، ذلك لأنها كاذبة في نهاية المطاف فالشيء نفسه ينطبق على القصة فلا يوجد قصة من الممكن أن تحتوي على كل شيء، والشيء نفسه ينطبق على التاريخ .....إلخ .

الكسندر لا يريد أن يستخدم عينيه للرؤية الواضحة ويقوم بتدوين الشيء الذي شاهده أكثر من مشاهدته بالعين المجردة. "فمقدونيا" ،كما يقول لـــ آن في حلقة "الوجوه" فهو المكان حيث يقوم البيزنطيون أسروا أربعة عشر ألف شخص وقاموا بفقء عيونهم وأرسلوهم إلى منازلهم - فهي مجرد /٢٨٠٠٠/ مقلة تم اقتلاعها. لقد فقد الكسندر إيمانه. فهو الآن لا يراوده أي شعور بالأمل؛ لأنه لا يعتقد بأن لوحاته من الممكن أن تغير شيئاً، ليس لديه أمل على الإطلاق بأن العنف سينتهي وإن فقدان الأمل شيء خطير.

يقابل الكسندر في هذه الحلقة الحب الذي رافقه منذ أيام شبابه فها هي "هانا" تتوسل إليه ليذهب وينقذ ابنتها - فهي تطلب منه أن يتصرف كما لو أنها كانت ابنته. فهل هي ابنته حقاً؟ فنحن لن نكتشف ذلك لأن الكسندر يموت أثناء إنقاذه ابنة هانا - والتي كبرت لتكون زاميرا فتاة القصة الأولى، تلك الفتاة التي شاهدناها مهددة بالموت، فنحن نعرف ما لا يعرفه الكسندر حيث أن تضحيته ستذهب سداً، فدائرة العنف تستمر وتعمل على إنشاء حقيقة يومية جديدة، فهي حقيقة نسبية، كذلك هي كذبة تعمل على خلق عنف جديد - أي حلقة مفرغة ـــ.

بإمكاننا أن نتوقف هنا، ولكننا لا يجب علينا. على الرغم من امتلاك هذه القصص الثلاثة لبداية ومتن ونهاية، وعلى الرغم من القبول بالمرحلة الفكرية، فهي قصص متواضعة حينما نكتشف أن الحلقة الأولى تحدث وتتعلق بالترتيب الزمني بعد الحلقة الثالثة، فالمعضلة بالأمر أنه يبدو مكتملة، فالنص

السينمائي والفيلم فهنالك لديهما المزيد. هناك جملة وردت في نقاط مختلفة والتي تصرح بـــ(...) فالوقت الملائم لا ينتهي. فالحلقة غير مفرغة (فماذا يعني هذا الشيء؟) فهل ينطبق هذا فقط على تطبيق أسلوب الترتيب الزمني أو إذا كان هنالك احتمالية أكثر للقيام بهذا الشيء؟.

لننظر الآن في الهيكلية العاطفية أولاً، وبغض النظر عن القيام بتقسيم القصة إلى ثلاثة أقسام. ولنفعل ما تم التركيز عليه من خلال الطريقة التي نتصرف فيها بشكل عاطفي أثناء مشاهدة الفيلم. هنالك لحظات حاسمة حيث عامل السبب يتقابل مع عامل العاطفة التي تتبهنا إلى مستوى السرد، فمن اللحظة الأولى حينما يقرر كيريل قراراً مهماً بالنسبة للإنسانية، والحب ضد الخيانة ضمن أشياء قام بتعريفها من قبل - فهي اللحظة التي أعطى فيها تعريفاً محدداً كاذباً لأبيه الروحي على أنه مريضٌ. فنشعر بالخطر والقلق عليه وعلى الفتاة؛ فنحن ندرك المخاطر ونقع ونتوه لأننا نحب أن نكتشف ما الذي سيحدث تالياً. فهل هنالك سؤال دراماتيكي هنا؟، وما الذي يجب أن يكون عليه هذا التساؤل؟ من الواضح بأن هناك سؤال يرتبط بالقصة المحددة المتعقلة بـــ كيريل، لكن هذا السؤال ليس موضوعنا الآن، وعلى الرغم من ذلك فهنالك شعور عاطفي الذي غالباً ما يكون فلسفياً، فمن المفضل طرحه بأسلوب بحيث يبدو بأنه بإمكان الشخص أن يكون محقاً، فما هي إذن هذه النتائج؟ فهل يمكن للحب أن يسود؟ هذه اللحظة تكمن في الدقيقة السادسة عشر للفيلم والتي تجعلنا نتبع قواعده توقيت الفيلم، فهذا التوقيت غريب بما فيه الكفاية، يوصف بأنه الحدث التحفيزي. ومن الممكن أن يكون رحلة عاطفية بدأت تخلق لدينا الشعور بالقلق.

تم اكتشاف أمر كيريل وزاميرا وقد تم التخلص منهما بأسلوب وحشي. يبدو أنهما قد تمكنا من الفرار. ويبدو أن هناك لحظة حينما يحرجان وحينما يصرح كيريل عن أنه سيقوم بحمايتها، حتى وإن لم تتمكن من فهم كلماته

وفهمه - في لحظة تبدو مزيجاً من الشك والسعادة التامة. فهل هذه السعادة ممكنة بما يتعلق بالوجود الإنساني؟ هذا من الممكن أن يكون سؤالاً مثيراً للاهتمام بالنسبة للمشهد الثاني، فالسؤال الدراماتيكي الثاني يكمن مجدداً في المرحلة الوجودية العاطفية، أكثر من مرحلة الحبكة الاعتيادية فهو يثير الاهتمام بما فيه الكفاية، هذه اللحظة تحدث تحديداً في الدقيقة الثلاثين، حيث بإمكاننا عادة أن نتوقع النقطة البنيوية المهمة الثانية (نقطة التحول الثانية) في البنية التقليدية، نقطة التحول الأولى نطلق عليها أيضاً اسم (نقطة اللا عودة) (أنظر القسم الذي يتعلق بالعمل مع الإيقاع الإيقاعية والمتعلقة بكيفية عمل الوزن الشعري السردي، والذي يهتم بنفسه أثناء عملية تدفق القصة بالأفكار).

هنالك مشهد ضمن حلقة "كلمات" الذي سرعان ما ننساه فهو مشهد يتميز بأنه جنائزي يتضمن القيام بدفن أحد الأشخاص، فحن نرى شخصاً أجنبياً على أنه امرأة بنظارات سوداء. فقريباً سننسى الفعل المتعلق بالحلقة والذي يجلب اهتمامنا، لأنها لا تزال تثير اهتمامنا بما يتعلق بالحقيقة وتتركنا في موضع الريبة حول من هو المجرم ومن يكون الضحية. تخبرنا زاميرا أنه من الممكن أن تكون قد قتلت ذلك الرجل، فمهما يكن هذا السبب فإن هذه المسألة تبدو من منظور بأنه ليس هنالك خيوط للحقيقة، على الأقل لم يبرز أي شيء حتى هذه اللحظة.

فمن غير الممكن أيضاً أن يكون هناك شك يتعلق بعملية بروز النقطة المركزية العاطفية للحدث.

إطلاق النار في المطعم لديه مجرد تأثير، حيث هو مفتوح على مصراعيه، والذي يتبعه نيك، ووفاة الأشخاص الآخرين. فإذا استطعنا إعادة عقارب الساعة إلى الوراء، فإذا كانت قد سمحت له بالذهاب ولو كانت قد اختارت مكاناً مختلفاً ولو لم يقوموا بشتم ذاك الرجل، وإذا كانت الكلمة الأولى غير مألوفة وإذا (....)، فهذه هي إحدى اللحظات في الحياة التي تنجم عن

القدر - أو هي القدر الذي يؤدي إلى الصدفة؟ فالاتهام الشخصي هو مزيج من حزمة متميزة من التهم، مجدداً؛ ليس هنالك أسلوب للتميز أو لاتخاذ مواقف.

إن مشهد إطلاق النار يتبع المشهد حيث قامت "آن" باتخاذ القرار الخاطئ برفضها اللحاق بألكسندر، فقد راودها الشك بأن الجنين من الممكن أن يكون ابنه (والذي من شأنه عدم معرفة الجنين وإمكانية أن تكون قد فقدته). بسبب المشهد المقحم والغريب في الحلقة الأولى فإننا نفترض بأنه سيموت، فلذلك بودنا أن نصرخ بوجهها بأن تعيش الواقع كما هو عليه، فالحياة هنا، ليس بإمكاننا أن نتردد ونفرض عليها (الحياة) أن نأخذ ما الذي كان يجب علينا أخذه، فلقد آن الأوان، لأن الوقت لا ينتظر من أجلنا، كما يقول الراهب في اللحظة الأخيرة من الفيلم. وهي اللحظة التي نُترك فيها بمزيد من الألم كما هي الحال في المعاناة الإنسانية، هذا الألم متفاقم، فشعورنا لا يكمن فقط نحو الشخصية، فنحن نشعر بها بداخلنا فهي ليست فقط تتعلق بهذا المشهد أو بهذه القصة بل هي تتعلق بالحياة.

هنالك مشهد ضمن حلقة "الوجوه" سرعان ما ننساه. فبما يتعلق بالنظر إلى الصور؛ نرى ضمنهم كيريل يجلس على حقيبته بالقرب من جثة زاميرا ومن ثم يرن الهاتف. لا نعرف من سيجيب على الهاتف؛ مقدونيا تتصل: يقول صوت شاب، والذي نفترض بأنه صوت كيريل، فهذا يشكل خلافاً لأننا نعرف بأن زاميرا قد توفيت وبأن كيريل أراد أن يتصل مع عمه المتواجد في لندن، ولكن هل كان العم هو الذي تم دفنه، وهل آن كانت المرأة التي وجدت في الجنازة؟ فالقصة تثير من اهتمامنا كثيراً مما يؤدي بنا إلى نسيان أسئلتنا في هذه اللحظة .

الكسندر يكتب لآن حول الطريقة التي ساهمت فيها آلة تصويره بقتل الرجل - الذي بقيت جثته مسجاة إلى الصباح التالي هناك. هنالك جثة والقصة تأخذ دوراً كاملاً. فمن المستحيل الآن أن يتمكن من اتخاذ موقف أو

لا يساهم بالفعل أكثر من ذلك، ولكنه ما زال يقاوم ومن ثم تأتي "هانا" وتطلب منه أن ينقذ ابنتها كما لو أنها كانت ابنته أيضاً. فيقوم بتمزيق اللوحات ويقرر التصرف، فهو بشكل جزئي يشعر بالندم على ما فعله في البوسنة؛ ولكن هنالك المزيد أيضاً لأنه أكثر من مشهد حب مع هانا فهذا يحدث حوالي الدقيقة الخامسة والتسعين التي تم تحديدها، حيث يتم تأجيل هذا الأمر إلى نقطة التحول الثانية والتي ستحدث في الأنماط البنيوية التقليدية المتعلقة بالنص السينمائي، فهنا سنحصل على الإجابة على التساؤل ضمن المشهد الثاني، فهل السعادة أمر ممكن؟ فهل السلوك الإنساني أمر ممكن أم الولاء؟ فهل الحب غير المقيد لأمر ممكن؟ فالحب والسعادة يكمنان في التعرض للمخاطر. فأثناء النقطة البنيوية الأولى أتخذ كيريل قراراّ حاسماً يعرضه للخطر (الذي يحدث ضمن الرحلة العاطفية التي تم البدء بها) فهنا نرى الآن الكسندر على أنه (أكبر وأكثر إنسانية ونضجاً) بما يمكنه من اتخاذ القرار الواعي.

مجدداً من أجل فهم البنية العاطفية، علينا أن نعود إلى المرحلة الحاسمة، هذا ما يجب عمله ضمن ردود الأفعال العاطفية والمعرفية، إذ ليس بإمكاننا فصل أحدهما عن الآخر (المعرفي والعاطفي) فبشكل عقلاني من الممكن أن يراودنا شعور سيء أو شعور بالقلق حول اتخاذ الكسندر للمواقف المتعلقة بالمخاطر، إذا ما أضفنا هذا الأمر إلى المستوى العاطفي فإننا سنحصل على الإجابة على السؤال الوجودي حول الحب الذي هو دون قيود - فالجواب قد تم طرحه من جهة، ونشعر أن القدر مهم من جهة أخرى، ونلتمس الشعور الإنساني والفخر والعظمة بقرار الكسندر، الذي كما نعرفه بالواقع هو القرار الوحيد الممكن.

ندخل الآن ضمن المشهد الثالث بما يتعلق بالبنية العاطفية. فالذروة تكمن حين وفاة الكسندر مما يؤدي إلى اكتمال جزء من الدائرة العاطفية ويساعد في الإجابة على السؤال الذي نقوم بطرحه في اللحظة التي يقرر فيها

كيريل الكذب. فهل من الممكن للمرء أن يظل وفياً لنفسه دون عواقب وخيمة؟ الإجابة هي بنعم. يبتسم الكسندر ومن ثم يموت، ولكنه يموت كرجل مخلص لنفسه، في نهاية المطاف فهذا يمثل الحقيقة الوحيدة الممكنة.

فصراع الكسندر مع العالم ومع نفسه، هو شيء نعرفه جيداً كبشر. فهو يستغرق وقتاً طويلاً للتغلب على التناقض الذي يراوده، ولكننا نريد أن نعتقد أيضاً بسلامة الكسندر فهي ليست بسياسية ملائمة؛ والتي ليس لديها شيئاً لتفعله بما يتعلق مع الطرف المحق كما أنه ليس هناك طرف محق، بل هي الملائمة العاطفية. فحينما يتم إثبات الملائمة العاطفية، نأخذها على محمل الجد على أنها نهاية سعيدة أو أن معظمنا يتصرف بشكل عاطفي، حتى وإن أخبرنا عقلنا الواعي بأن البطل قد توفي.

هناك مشهد في حلقة اللوحات ولكنه بحق ليس مشهداً، ففي أكثر من لحظة بالكاد نقوم بأخذها بعين الاعتبار؛ حينما يقرر زيارة الأسرة التي قضى معها طفولته السعيدة، فإن زاميرا تقف على الباب محاولة أن ترى الكسندر، فننظر إلى مجموعة من المشاهد التي تشعرنا أنها غريبة، ففي اللحظة التي نقوم بمشاهدتها سرعان ما نقوم بنسيانها؛ الآن: فقد آن الأوان لنأخذ نظرة عن كثب إلى هذه الأمور.

فوجودهم مرتبط بوقت بالتساؤل، في وقت متأخر كثيراً من الفيلم لندرك أن نهاية الفيلم هي ليست في نهاية القصة. فنهاية القصة تكمن في وفاة زاميرا بينما بداية القصة تبدأ مع وجود آن في لندن، هذا يعني بأن الوجوه تأتي أولاً ومن ثم الصور وبعدهما تأتي الكلمات، ولكن صور زاميرا المتوفية في الحلقة الثانية تبدو مستحيلة، لأنه من غير الممكن أن تكون قد توفيت، فهذا مشابه لكيريل الذي ليس بإمكانه أن يتواصل معها لأنه يتحتم عليه أن يبقى صامتاً دون أن يفكر ملياً بزاميرا، فما الذي يعنيه بأن هذه الدائرة غير محيطة به؟.

بالنظر إلى القصص الثلاثة كل منها على حدا فإن كل واحدة منها تتعلق بثلاثة أشخاص وكل واحد منهم يتخذ قراراً (أو لا يتخذ قراراً بما يتعلق بآن) ويفشل، فهم لا يمكنهم أن يخرجوا من دائرة الموت لأن هذه الدائرة ليست محيطة بهم وغير مغلقة فهي عبارة عن شكل حلزوني يمثل العنف، فليس المهم ما قاموا بفعله أو لم يقوموا به. فالكلمات والوجوه والصور ليس باستطاعتها أن تقوم بمساعدتهم. في هذا السياق، فهو يعتبر فيلم أوروبي واقعي لأن الظروف أكبر من الشخصيات، حيث أنه لا يوجد شيء أخلاقي أو تعليمي بما يتعلق بالعقلية الدرامية الهوليودية، فالبشر لا يستطيعون أن يصنعوا قدرهم بأيديهم فهم لا يستطيعون أيضاً أن يغيروا قدرهم كأن يصبحوا أفضل أو يعملوا على القبول بأخطائهم - أليس كذلك؟ وبسبب مرحلة أخرى من البنية العاطفية، فإن البنية العاطفية لرؤية هذا الشيء كقصة كاملة واحدة، لا يبدو صحيحاً، لأنه ليس من المكن أن يكون هناك ثلاثة قصص منفصلة عن بعضها، ولا يمكن النظر إليهم على هذا المنحى. فهذه القصص الثلاثة تم وضعها سوية بأسلوب متميز ومتطابق مع حقيقتها الذي ينبهنا إلى الوقت، لأن الحاضر يتضمن أيضاً كل من الماضي والمستقبل. فكل ذلك يشكل قصة كبيرة موحدة، وذلك نتيجة لهذه التجربة الروحية الحقيقية سوية مع الكاتب، فإننا نذهب من الخوف إلى السعادة ومن الأسى إلى الغضب وبالنهاية إلى أسلوب التنوير وإلى الحقيقة وإلى السلام.

وكما هي الحال في كل نص سينمائي، وبشكل خاص يتعلق بالفيلم الذي يمتلك بنية عاطفية متينة، فهذا الأمر يتحدى الطريقة التي نفكر بها، وبنفس الوقت الطريقة التي نشعر، بها فلنتذكر بأن هذه العواطف تحمل في طياتها المعرفة، فمهما يكن الشيء، ومهما يتضمنه من معلومات كنمط للتواصل فإن الشيء الأكثر أهمية يخبرنا بأن العواطف أشياء يجب أن نفعلها بما يتعلق بمقدرتنا على الإدراك وتوسيع الوعي، ففي هذا المنحى تكمن قوة الفيلم،

فالفيلم الأقوى، أي الفيلم الأقوى في البنية العاطفية يمكنه أن يوصلنا إلى غايتنا بمثل هذه البنية في نهاية المطاف.

يبدو بأن لدى الكاتب التزام وحيد ومميز بما يتعلق بإخبار الحقيقة عن العواطف، التي تزود العاطفة الرئيسية بالإلهام، فهو لم يقم بمجرد محاولة للعمل على التمييز بين ما هو جيد وما هو سيء، بل أعطانا التجربة الإنسانية من خلال هذه الحالة الإنسانية؛ وبفعل ذلك بطريقة متينة فهو لم يفعل شيء أقل من الشعراء التراجيديين اليونانيين (أنظر أعلاه إلى حل الشعراء للغز)، فهو يعمل في أسلوب الرحلة العاطفية على تهذيب العواطف الحضارية والتي تعتمد على الحب والشفقة؛ وبذلك فهذا ما يزودنا بالمعرفة (والتي ُعرفت هنا على أنها تربية) في الشفقة.

يبدو لنا أنها فكرة عاطفية واضحة تعمل على ضبط الحب وتهتم وتتعلق بالآخرين، ويمكن التأكيد على أنه يمكننا إتمام ذلك الأمر بالمحاضرات ويمكن أن يتم ذلك أيضاً عن طريق ما يسمى بالرسالة في نهاية الفيلم. ومن الممكن أن يتم ذلك من خلال رحلة البطل، وإظهار لنا كيف أن أحد الأشخاص يحاول جاهداً أن ينجز هدفاً ويتجاهل حالته الواقعية الملحة ويفشل في هذا الأمر، وحتى يقوم بالتمييز بين ما هو صحيح وما هو خاطئ فهنالك عدة طرق ولكن الطريقة الأكثر قوة والأكثر تأثيراً تبدو بوضوح بأنها الطريقة التي تم عرضها هنا.

لنتذكر بأنه في المفهوم اليوناني للشفقة والذي لا يعني الرحمة والتعاطف، ولكن الأمر الرئيسي في هذا الشيء هو الشعور المرتبط مع معاناة الآخرين مثل معاناة الشخص مع نفسه. فالهدف تأسيس هذا التواصل مع الآخرين، على الرغم من القول: أنه ليس من المهم أن تقول أن مصيبتك عظيمة، فلن أجعلك تيأس من هذا العالم، فالأمل يكمن بتقديم التنظيم على الفوضى. فالرؤيا المنظمة لا تتعلق بالشخص المتعاطف والمنفصل عن معاناة

غيره، ولكننا كجمهور و(ككتاب) نرد على هذا الأمر من أعماق وجودنا، مثل وتر القيثارة الذي يتجاوب برنين عاطفي مع النوتة الموسيقية ولو كانت من مصدر آخر، فهو الشعور بالارتباط مع الآخرين، هذا الشعور يحدث بشكل عاطفي أو فكري على حد سواء والذي بإمكانه أن يشجع الأفكار البشرية التي تتميز بغناها بالحكمة الإنسانية هذا الشيء يمكن أن يكون ضمن فقرة (حل الشعراء الجدد للغز).

بنية النص السينمائي العامل السادس (الفكرة)

كتب شيلنيغ عن هذا الموضوع حين كان يعمل في المجال الفني، حيث وصف هذا النمط بأنه غير متميز وغير اعتيادي، فكما هي الحال مع الشيء الاعتيادي، فانه لا ينبغي أن يطلق عليه تسمية العمل الفني.

توصل أرسطو إلى خاتمة بأسلوبه الجدلي والصعب يتعلق بتفسير الوحدة التاسعة من كتابه (الشعراء) والتي تجاهلها واضعو نظريات كتابة النصوص السينمائية حتى يومنا هذا، فالأمر يتعلق بما يسمى بالعنصر الموضوعي أو الكوني الذي يشير إلى العامل المشترك بين الجميع....، فالشعر يتميز ضمن جميع هذه الأمور بموضوعه الاعتيادي، هذه هي الحالات التي ....

التي تعمل على العودة على إثبات ردود الأفعال الإنسانية الأساسية والعوامل العاطفية: التي تتمثل بالتعطش للثأر وألم الهجران والشرف والكرامة الجريحان، والحب الذي تم التفاني فيه، والكراهية التي لا يمكن تجاوزها والتغلب عليها، والعاطفة الجياشة التي لا يمكن السيطرة عليها وتجنب عواقبها الوخيمة والخ ... بينما في التاريخ فإن المصالح تبدو بأنها أحداث مجردة بحد ذاتها، وكما هي الحال في كون الناس ضمن سياقها بما إذا كان المشاركون ضمن الشعراء إيجابيين أو سلبيين (هذا الأمر يبدو بأنه خيالي

يتعارض مع التاريخ والذي هو حقيقة)، والتي تم تحريرها من قيود الزمان والمكان الواضحان. نجد أن المصالح تتغير دائماً وأبداً.

يستمر الكاتب بالحديث "أنه من الواضح بأن الشعر متميز عن التاريخ، على الأقل من وجهة نظر أرسطو لأنه يتميز بعملية التكرار بينما التاريخ يتميز بأصالته و فرادته" فكم يبدو غريباً هذا التشبيه، خاصة إذا تذكرنا نجاح السينما الأمريكية وضمنها بشكل أساسي الهوليودية التي تتميز بعالميتها، في حين يقوم آخرون بإلقاء اللوم عليها بسبب أسلوبها الذي يتميز بالتكرار الممل، والتي تميل بطبعها إلى الإتحاد مع السينما الأوروبية والأسيوية والسينمات الأخرى، فمفهوم العالمية كما هو مفهوم العولمة الذي يؤمن بضرورة الحد من ظاهرة الجهل بما يتعلق بالاختلافات بين الثقافات قاطبة، في هذا السياق هذا هو معنى التنوع الثقافي الذي يعمل على تبسيط كل شيء.

فمن جهة أخرى فإن الدراما تركز على "العمومية" (العامل المشترك) بتناوله لأسطورة مجردة وغير مألوفة من أجل توضيح ونقل العامل المشترك وجعله بمتناول أيدي الجميع حتى وإن كان يحدث أحياناً في مراحل مختلفة، فالهدف من هذا العمل الفني هو الحصول على المعرفة (وليس المحاكاة) للعامل المشترك فهذا المشهد قد تم تدوينه في البنية العميقة للنص المسرحي وللبهجة التي تنجم عنه. كما نعرف فإن الأسطورة بالنسبة لأرسطو هي روح التراجيديا (المأساة) - التي لا يمكن تخيلها ملياً إلا أنها لا تشكل قصة منظمة تتعلق بالمأساة ولكنها حقل للتجربة بما يتعلق بالقدرات الإبداعية للشاعر.

فهل الشوق لهذا الشيء هو على وجه العموم المرض الذي تتميز به الحضارة الغربية؟

إن العنصر المثير للاهتمام في هذا السياق ربما يكون غير مهم ويظهر في أسلوب البوليوودية والتي هي سينما هندية محبوبة. والتي تحاول إظهار تأثير الأفكار الهندية التي لها قيمة أكثر من التقاليد الروائية الغربية فالمرء

يصل إلى نظرية "الراسا" أي الفلسفة الهندية التقليدية للفن، فأصول نظرية الراسا يمكن إرجاعها إلى كتاب فن التمثيل الذي يدعى بالهندية (ناتاياسترا) (الكتاب المدرسي) فهو كتاب فن التمثيل الذي أخذ من الكلمة الهندية (البهاراتا) والذي تم كتابته في عام /٢٠٠/ ق.م. فنظرية الراسا من الممكن أن توصف على أنها مدرسة جمالية وأنها أيضاً تأكيد عقلاني قد يطلق على روح العمل لدى الجمهور، فالمعنى الحرفي لـــ "الراسا" هو "العصير" ويعمل على تصميم أسلوب الشعور العمومي الذي يقول بأن كل "راسا" تستند إلى تجاوب مع العاطفة الملموسة "بهافا" فهي تعني الحب والعبث والمأساة والغضب وعملية الحسم والخوف والاشمئزاز والتعجب أو السلام.

في الأسلوب الجمالي الهندي التقليدي فإنه لدى مفهوم الراسا أهمية كبيرة فهي مشاعر عاطفية خيالية قد تكون بخبرة جيدة من خلال الشعر والفن، فالشعر هو خيالي - بالنسبة لنظرية الراسا - والتي تنمي تجاربنا إلى مستوى أعلى وتعمل على تزويدنا بنمط من الإلهام العاطفي، علاوة على ذلك فإن الفن بالنسبة للخبراء في اللغة السنسكريتية يبدو أقل حيوية من أجل العمل على نقل الرؤى البلاغية المرتبطة به على أنها وسيلة للتنوير العقلي، فهي ليست مختلفة كثيراً عن رؤية أرسطو. ففهم الفيلم يبدو أنه أكثر من مجرد عملية تعمل على حل المشاكل التي تم وصفها في النظريات علم النفس المتعلقة بعملية السرد خاصة تلك التي تهتم بالسينما الهوليودية.

بوجود نظريات كتابة النص السينمائي فإن الفكرة تعتبر أحد أهم العناصر المتعلقة بالنص السينمائي التي تتمحور حول العديد من التفسيرات كنظريات "روبرت مكايي" التي يعارض فيها مفهوم الفكرة لأنه يعتقد بأنها استعملت على الأغلب في الاتجاه الخاطئ فعوضاً عن ذلك فهو يفضل استخدام مصطلح "الفكرة المسيطرة" وبهذا الأمر فهو يعني بذلك جذور القصة أو الفكرة الأساسية مما يؤدي إلى توظيفها في الوقت الملائم. والتي من

الممكن شرحها في جملة واحدة، فهي تصف كيف ولماذا تغيرت حياة الشخصية منذ بداية القصة إلى نهايتها.

لم يتوصل فيليب باركر إلى الخاتمة بما يتعلق بتعريف المصطلح على الرغم من أنه يضع احتمال أن الفكرة تعمل على إعطاء بعد عاطفي للرواية السينمائية والتي تعمل بدورها على تحديد أسلوب المفاجأة بالنسبة للجمهور. يستخدم هذا الكتاب في نقاط عدة مفهوم الفكرة، ولكنه في الواقع يعمل على تغليب موضوع المادة من نواحٍ أخرى؛ فهو يعمل على التمييز بين ثمانية أنماط موضوعية؛ على سبيل المثال كالحاجة للعدالة والاشتياق للحب ... الخ. فـــ"ليندا سيدجر" لا تقدم أي تعريف دقيق للفكرة ولكن تقوم باستخدام مفهوم التركيز السهل على الحالة العاطفية. أما "كريستوفر فوغلر" فنادراً ما يستخدم هذا المفهوم في مرات نادرة. أما "سيد فيلد" فيتجنب استخدام هذا المفهوم بما يتعلق بموضوع الأفلام الروائية. بالإضافة لذلك فهو يزعم بأنه من الضرورة معرفة ما هي الفكرة قبل أن يبدأ الشخص بالكتابة.

هناك محاولات عديدة سابقة لتفسير الفكرة التي ترتبط مع العملية الإبداعية المتعلقة بالتطبيق العملي والأكثر شيوعاً والذي يتجه في المنحى الخاطئ، فكل من هذين العاملين متعلقان بالجهد حيث يؤديان بشكل أساسي لخدمة المجال الروحي (والمكرسة في نهاية المطاف) بمفهوم القصة وتطور الشخصية - وليس من أجل العمل على توظيف الطريقة الإبداعية بحد ذاتها - مما يؤدي إلى تفسير جديد لمفهوم الفكرة، كما تم استخدامها ضمن إطار عمل؛ لطريقة العمل بالكتابة الإبداعية للنص السينمائي وللنظرية البنيوية العاطفية والتي يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار.

سأقوم باستخدام مصطلح الفكرة العاطفية هنا كما تم طرحه، "بالفكرة العمومية" التي غالباً ما تشوش ضمن الاستخدام الصحافي للكلمة في الأساس الذي يعبر عن موضوع النص السينمائي. فبعض الرواد يميزون بين الفكرة

وموضوع المادة وذلك عن طريق تحديد الموضوع أو موضوع المادة "كفكرة خارجية" والفكرة المثيرة للاهتمام(الدراماتيكية) أو الفكرة العاطفية على أنها "فكرة داخلية" ضمن القصة.

لأن الفكرة العاطفية تمتلك عنصر خارجي وداخلي ضمن هذه الطريقة في تصنيف المفهوم الذي من الممكن أن يسبب تشويشاً(ارتباكاً) في فهمه.

قام فرانك دانيال بتصميم الفكرة على أنها عنصر أساسي للقصة في الواقع، كما أنها السبب الأساسي في عملية رواية القصة، فهو يحث على رؤية الفكرة المؤثرة التي تزدهر عن عند عملية رواية الفيلم (الأثر الناجم من أن الجمهور يجب أن يوجد لديه الشعور حينما تنتهي الصورة). فالكاتبان ديفيد هاوارد وإدوارد مابلي وافقا مع دانيال في هذه النقطة وقاما بتصميم هذه الفكرة على أنها "رأي لكاتب النص السينمائي يتعلق بمادته التي يعمل عليها".

الفكرة العاطفية على أية حال هي أكثر من ذلك الأمر، فهي تمثل العاطفة الإنسانية على وجه العموم وتعطي النص ترابطاً داخلياً والذي يتجاوز بنية الحبكة أو التطور البنيوي للشخصية. هذا هو الشعور الذي يمكن تدوينه ضمن البنية العميقة للنص المسرحي (الدراماتيكي)(بما يتعلق بـــ Iakov نعني بذلك عبارات أرسطو)، فأنت تستجيب لها من أعماق نفسك مثل وتر قيثارة يستجيب بنغمة متعاطفة من مصدر آخر (من كلمات ستانفورد) فهي عاطفة خيالية، فالعاطفة تزيد من خبرتنا الإنسانية إلى مجال أوسع فهي نوع من الإلهام العاطفي (هذه كلمات نظرية الراسا) فهي تتعلق بالبنية التقليدية العاطفية الدراماتيكية (المثيرة للاهتمام) كما هي الحال في البنية غير التقليدية، سواء إذا تم تصميمها على مفهوم الملحمة أو على طريقة البديل السردي؛ أما ما يتعلق بالأنماط السردية البديلة للفكرة العاطفية فيبدو أنها أكثر أهمية حتى من التطابق مع البنية السردية، لأنها تتضمن احتمالات ضمن بنية القصة التي يتم إضعافها أو ربما تكون غير موجودة في الحبكة والتي لا يمكن عرضها.

التركيز على الفكرة المفردة في النص السينمائي مهم بشكل مستقل سواء أكانت تقليدية أو نمطاً سردياً بديلاً في تناقض جلي مع الرواية أو الأنماط الأدبية الأخرى والعديد من الأفكار الأدبية، إذا بدا أنها متساوية في القيمة التي تؤدي وظيفة كالحقول الكهربائية أو القوى المتعارضة مع بعضها بعضاً والتي تلغي بعضها الآخر. فإذا تخيلنا برادة من المعدن متجمعة على منضدة ووضعنا مغناطيساً قوياً تحت المنضدة فإن البرادة المعدنية ستنجذب إلى المركز غير المرئي الذي تسبب به المغناطيس، فالفكرة العاطفية مثل المغناطيس تصبح غير مرئية ولكنها تركز وتعمل على تنظيم جميع الأقسام المختلفة والعناصر المتعلقة بالنص السينمائي، التي تجلب التنظيم إلى الأجزاء غير المنظمة - بما يتعلق بالجمهور والشخصيات وفي نهاية المطاف بالكاتب نفسه.

فالفكرة العاطفية هي فكرة لا غنى عنها حيث ترتبط مع الحاجة الملحة للشخصية التي تتميز بأنها قيادية. فإذا كان هناك أكثر من شخصية قيادية واحدة، فعادة ما يتم تقاسم(مشاركة) الحاجة نفسها والفكرة ذاتها التي تزود سياق النص بالنمط السردي البديل .

فالتعريف المذكور أعلاه لديه نتائج منطقية تتعلق بالفكرة التي أوردناها. فالجمهور غالباً ليس بمقدوره أن يقوم بتحديد الفكرة، ولكن بإمكانه أن يشعر بها فكاتب النص السينمائي لا يبحث عن فكرته بأسلوب واعٍ ولكن ربما يبحث عنها بشكل لا واعٍ - ففكرته "أن تجده" هي غالباً الفكرة ذاتها التي تحدد للكاتب موقعاً إبداعياً مراراً وتكراراً على الأقل بما يتعلق في القسم الأعظم من حياته. فلذلك نتكلم عن الهوية الموضوعية لكاتب النص السينمائي التي لا يمكن أن تُعادل(تساوى) مع ما يطلق عليه اسم الجمالية الفنية "توقيع" فهي أكثر من أي شيء آخر، فالفكرة العاطفية تقوم بالكشف لنا عن اتجاه كاتب النص السينمائي بين الحياة ونظرته إلى العالم كما يؤكد غوستاف

فرايتاغ الذي يؤكد شخصية الشاعر التي تقوم بشحذ الطاقة الدراماتيكية في المسرح أكثر من جميع أنواع الفنون الأخرى، وتمتلك السلطة التي تتمتع بمخيلة أعظم وتأثير أكبر على النمط المسرحي، هذا الأمر لا يتعلق بالأخلاق أو الروح المعنوية للنص ولكن أيضاً في الأسلوب الفني والعواطف الذي تتضمنه وتستحضره.

كقاعدة فإن كاتب النص السينمائي هو الوحيد الذي يجب عليه أن يقرر كيف تنتهي القصة. حتى وإن كان يطلق على هذه النهاية اسم النهاية المفتوحة، فهي تكشف عن اتجاه معين نحو الفكرة. فإذا كانت الفكرة على سبيل المثال هي نوع من الاتهام المتعمد. فأية نهاية أخرى سُتظهر لنا أي من الكاتبين مكانته أعلى من الآخر، وسواء كان في موضع الاتهام أو معتمداً على غيره فليس بمقدوره تجنب التعبير عن رأيه حتى ولو حاول أن يكتب نهاية مفتوحة لعمله فهو لا يستطيع أن يأخذ منحى آخر الذي تم فرضه عليه لأسباب أخرى، والتي هي الأكثر أهمية بالنسبة للقرار الذي تُرك له فمهما تكن هذه الدلالات التجارية فهنالك نهاية أخرى لا يتم اختيارها من قبل الكاتب والتي تبرز بأنها غير طبيعية والتي ستعمل على تدمير النص بأكمله بتأثير رجعي.

فعلى الرغم من أن الفكرة العاطفية تنبثق بشكل رئيسي عن العقل (اللاواعي) أثناء التطور في النص السينمائي، وبالرغم من أنها سبب رئيسي، فلماذا قررنا أن نقوم برواية القصة، فإنه من الصعوبة جداً أن نبدأ بالفكرة في وقت مبكر من القصة بشكل رئيسي من أجل إنهاء رابط مباشر بين قصتنا و ملائمتنا ككتاب - فهي قريبة جداً من مبتغاها. فهي من الممكن أن يجعلنا نكتب قصصاً أخرى منظمة ومميزة بهيكلية هامة أساسية، ربما لأن الأفكار الثنائية سنقوم بالتحقق بها أكثر أبعد من ذلك (أنظر القسم المتعلق بالعمل مع الفكرة) والذي يعرض فقط الأسلوب الإبداعي الذي يتميز بحيويته.

ليس بالضرورة أن تكون الفكرة العاطفية ضمن النص، فهنالك أفلام لا تمتلك فكرة عاطفية. فالفيلم يتميز بأنه مكون من فكرة عاطفية وبأنه يتضمن بنية، وأنه يتجاوز ما هو أكثر أهمية من الحبكة، وعلاوة على ذلك فإنه يمتلك حبكة تعمل على تنظيمه بمنتهى الروعة وتجعله غير منسي لأن لديه روح متميزة. فالنص السينمائي التالي يتعلق بفيلم الاحتفال لتوماس فينتنبرغ وموغنز روكوف والذي سنقوم تالياً بالعمل عليه، الذي سيزودنا بمثال متميز جداً عن الفيلم الذي يمتلك فكرة عاطفية متينة.

مقتطف من أسلوب تحليل النص السينمائي لفيلم "الاحتفال"

(النص السينمائي لتوماس فينتنبرغ وموغنز روكوف):

فاز هذا الفيلم بجائزة، وهو من إخراج توماس فينتنبرغ، فقد كان هذا أول فيلم تم تصويره بالكامل بمبدأ دوكما ٩٥ مانيفيستو "Dogma 95 Manifesto". حتى الآن، فقد قُدم هذا الفيلم على أنه نمط متميز لهذا النوع من الأفلام.

فالفيلم يتعلق بشخص مسن يحتسي المشروبات، هو ضحية خداع، يتضمن الفيلم عشاء عقد على شرف عيد ميلاده الستين كرب للأسرة وهو يدعى هيلدج كلينغنفيلد، فالقصة بأكملها تحدث خلال أربع وعشرين ساعة، يصل الضيوف ويقومون بالترحيب ببعضهم ويجلسون على مائدة الاحتفال ويبدؤون بتناول العشاء؛ الطاهي والخدم يقومون بإحضار الطعام وجبة تلو الأخرى، بدأ النقاش بين الضيوف حول الطعام أثناء تذوقهم له (هل صنع الحساء مع المحار أو سمك السلمون؟) فهم يتحدثون عن أحوالهم ويقوم كل فرد منهم بالتعليق على حديث الآخر، ثم يأخذون الخبز المحمص ويشربون القهوة والمشروبات الروحية، يرقصون و يغنون ويثملون - حتى نهاية الحفل، وقف بعض الشباب وربما يكون ضمنهم العم الثمل في المطبخ لفترة من الزمن - فهناك قصة تتعلق بطاه في المطبخ لا يستطيع أن يطبخ إلا إذا كان ثملاً.

فمن انغمار بيرغمان إلى جودي فوستر فإن مخرجي الأفلام قد ذهلوا بما يمكن حدوثه إذا اجتمع أفراد الأسرة من أجل الاحتفال - لأن هذا الحدث يتم التعبير عنه عادة في الحفل، فهنا تظهر الأسرار المبهمة للعيان، ، حيث قامت بإذكاء الغيرة القديمة، فجراح أخرى تضاف للجراح القديمة التي لم تندمل بعد، وتبدو جلية في النهار - فهناك تجمع عائلي للفتيان القاصرين غالباً ما يتم في ختام الحفل الذي يترك وراءه بعض الآثار المميزة، فمن الواضح أن ليس من الصدفة أن نقابل اثنين من شخصيات المخرج توماس فينتبرغ واللذان هما (فاني والكسندر مع كوبولا في فيلم العراب) ففي كليهما تجمع عائلي على شكل وليمة من أجل الاحتفال والتي هي النقطة المركزية في القصة.

السبب الأساسي لنجاح *"الاحتفال"* هو بالتأكيد عامل نصي يتعلق بأحد مفاهيم الأفلام الذي هو في كثير من الأحيان يعتمد بشكل خاص على النصوص السينمائية المتينة، لأنه ليس هناك إمكانية للتأثيرات الخاصة أو الموسيقية التي تعمل على تعبئة الفجوات، أو العمل على إعطاء مشهد مختلف بمعنى الكلمة في مرحلة ما بعد الإنتاج. فمن جهة أخرى فإن الفيلم يركز على الشخصية المسيطرة - فالقصة دائماً تبدأ مع الشخصيات. فهي حياتهم الداخلية التي تنشئ الخط البياني للقصة وليس العكس هو الصحيح. كذلك يهدف أحد هذه المفاهيم إلى تجنب المقدرة على عملية التنبؤ في فن التأليف الدرامي. فلا يمكن للمرء أن يقول وهو متيقن بالكامل ما الذي سيحدث بعد ذلك، إذاً فإن فينتبرغ وأستاذه كاتب النص السينمائي موغنز روكوف قاما بكتابة عمل متميز بقيامهما بتوظيف كل الأساليب والعناصر في تعليمات تتعلق بكتابة النص السينمائي التقليدية.

بشكل منظم فإن النص يلتزم بالنمط التقليدي لفن التأليف الدرامي المتعلق بفيلم المشاهد الثلاثة. فالمشهد الأول ينتهي ويبدأ المشهد الثاني مع الحوار الأول للابن الأصغر، فـ كريستيان يلقي اللوم على والده للوهلة الأولى بسبب قيامه بالتحرش بأولاده، هذه هي نقطة اللا عودة، لأن كريستيان فضولي هدفه أن

يجعل من كل شخص يعرف الحقيقة أن يقبلها على ما هي عليه، فهو يريد الإفصاح عن الحقيقة بما يؤدي إلى نتائج مذهلة. كانت ردة فعل العائلة بأن تصرفت كما لو أنهم لم يصغوا إليه أو أنهم لم يفهموا شيئاً، فعلى أية حال فإن أحد العوائق لا يمكن التغلب عليه مما يؤدي إلى تعقيدات في المشهد الثاني. على الرغم من أن الحقيقة تشبه قنبلة متفجرة، فإن شدة الحبكة تجعل من الممكن الوصول إلى آفاق جديدة - أو بالأحرى إلى أعماق عظيمة أو حتى إلى ما يتعلق بعلامات الساعة. لاحقاً فإن إحدى أختي كريستيان التوأمان تمت الإشارة إليها من قبل أخته الأخرى هيلين وقد تم أخيراً التثبت من حقيقة الأمر.

ما بقي من آثار هذا العرض يشكل المشهد الثالث. فالذروة تصل بنا إلى النهاية حين يقوم الابن الأكبر بضرب الأب فتحدث الخاتمة، ففي الصباح التالي تبدو العائلة قد تمكنت من تمييز الأمر الصائب فيقع على عاتقها الواجبات الكثيرة وتأخذ مزايا رب الأسرة (فإنه من الغرابة بما فيه الكفاية بأن الوالد قد قام بتقديم هذه الأمور في بداية الفيلم له، وتمنى له على دوام النجاح الصحيح وفقاً للتقاليد التي يلتزم بها). من الجدير بالذكر ملاحظة أن كتاب النصوص السينمائية حاولوا في خمسة عشر مرة مختلفة أن يعملوا على الانتهاء من وضع جميع الاحتمالات الممكنة بالنسبة للفيلم: فالأب يقوم بإغراق نفسه؛ ومن ثم يقوم مايكل بقتله ... الخ.

لا شيء يحدث.فكتاب النصوص السينمائية في نهاية المطاف قد قرروا على نهاية، فهذه الاحتمالات بأسرها تحدثت عن إدانة الأب بما يتعلق بأسوأ شكل ممكن من أشكال العقاب الذي سيواجهه.

إن البنية المثالية للنص تنبثق عن حاجات الشخصيات التي تجسد كل شيء ضروري يتعلق بالنص السينمائي: فلديهم أهداف واحتياجات واضحة، فهم يقومون بإعطائنا أول انطباع واضح، فهم يقدمون عرضاً لمشاعرهم الإنسانية - وضمنها ما يتعلق بالأب وعيوبه - أضف إلى ذلك بأن لديهم دوافع معروفة على وجه التمام، فبعد الكشف عن تجربته الطفولية فإن كريستيان ليس بحاجة إلى

معرفة أية أسباب أخرى لأفعاله فنحن ندرك بالكامل حافزه، ولكن لماذا اختار هذا الوقت بالتحديد؟ لماذا قام الآن بفعل هذا الشيء على وجه التحديد بعد كل هذه السنوات التي خلد فيها إلى الصمت؟ كان السبب لأن أخته انتحرت. هذا هو السبب الذي جعله يبوح بسره، فالفعل الداخلي تم اكتشافه في متن الفيلم بينما النقطة المركزية تمثل نقطة الصفر العاطفية بالنسبة للشخصيات التي نتكلم عنها في المشهد، حيث يبدو من الواضح بأن كريستيان يعاني من الشعور بالذنب، لأنه لم يكن هناك حينما كانت أختيه التوأمين بأمس الحاجة إليه في مكان الحدث. فالشعور بالذنب شكل لديه عاطفة قوية، التي تميزت في هذا المجال بأنها متينة لدرجة حتى أنها في النهاية قادته إلى التغلب على الإحباط والقهر والخوف الذي عاناه من والده بعد كل هذه السنين.

يقول أحدهم أن اليونانيين القدامى يعطون القيمة ذاتها لكلمات مثل (يصبح ثملاً) (وبعد التضحية) - فنحن نواجه التواصل في هذا النص السينمائي. فبعد انتحار أخته يثمل كريستيان وأثناء ذلك يقوم بتجميع قوته ويتأهب لفقدان كل شيء وضمنها حياته، وفي أحد أكثر المشاهد رعباً ضمن الفيلم، نراه عندما يطرق الموت باب أخته وحينما كانت تلفظ أنفاسها الأخيرة؛ يسألها بكلماته الشهيرة في الثواني الأخيرة لحياتها: "هل سأتمكن من الذهاب معكِ؟" فتحتضنه؛ فتعيده بذلك إلى الحياة.

يقوم النص المتعلق بالاحتفال بسحب جميع الاعتراضات على الفيلم من كاتب النص السينمائي المتألق الذي يتصرف بالأمر كله والذي يجعل من الخبرة في هذا المجال مكثفة. ففي كل مشهد يعمل الصراع على تطوير القصة ويقوم بتغيير أحد اتجاهاتها بنفس الوقت، بينما تعمل تعقيدات القصة على تحديد الشخصيات بأسلوب متميز وتعمل أيضاً على توضيح علاقاتهم. فإذا كان الصراع هو لب الموضوع، وحتى ولو كان يعمل على توفير قوة متينة للدراما، فالقوة الهائلة للفيلم هي حقاً متينة، فالنص يستمر بالعبث بما يعرفه الجمهور وبما لا يعرفه ، فنحن الوحيدون كجمهور اللذين نعلم بوجود التوأمين لاحقاً، بينما

البطل - في المشهد الذي ذكر سابقاً بوجوده مع الأب - قام بتجاهلها؛ فقد تجاهل الأب بدوره وجودهما، حتى أنه يقوم باستفزاز أبنه بسؤال: لماذا لم تقم أختك بالكتابة لك؟ فكتاب النصوص السينمائية يعبثون بالجمهور لأنهم يريدون أن يتركوننا في ريبة لبعض الوقت بما إذا كان كريستيان سيقوم بإخبار الحقيقة في مرحلة ما، حينما يستمر كريستيان بالإصرار فندرك بأنه ليس لدينا رغبة بأن نصدقه إلا إذا حصلنا على أدلة دامغة. فلقد وضعنا في موضع مع ضيوف يقومون بغض الطرف عن هذا الأمر، لأن الحقيقة المرة لا يمكن احتمالها. فالقصة كما تخبرنا الأم تتعلق بمواجهة الأخت - فكل شيء يتحدث ضد كريستيان. لذلك الشيء الوحيد الذي يثير من ريبتنا يتعلق بموقف الخدم اللذين يحيطون بكريستيان بمزيد من الحب لأنهم يعرفون ما الذي حدث في ذلك الحين. فنحن كجمهور ما زلنا نصر على أنه ماذا لو كان هذا الأمر مبالغ به؟ وماذا لو كان كريستيان يقوم بصنع جلبة من أجل أسباب أخرى؟

هذا النص السينمائي هو أحد أفضل الأمثلة التي تتعلق بامتلاك فكرة عاطفية والتي هي غير متطابقة مع موضوع الفيلم - وهي بدورها واضحة جداً. ففكره هذا الفيلم بأنها ليست أقل من علاقة تحرش ضمن الأسرة، وللآن هنالك المزيد من المواضيع المتعلق بهذا الفيلم.

"لكل عائلة سر تحتفظ به" كان شعار ملصق الفيلم. حيث يوجد هنالك سر ويوجد هنالك حقيقة أيضاً، فالحقيقة تتعلق بكرامة الإنسان، إذاً فالفكرة العاطفية تتمثل في العاطفة الإنسانية المشتركة، التي تطفي على النص تماسك داخلي والتي تعمل على تجاوزه. بينما الهدف من الشخصية في علاقتها مع الحبكة محدود ويتضمن البنية، وهذا بنفس الوقت محرك للقصة فالفكرة العاطفية هي المسؤولية عن الجزء اللاواعي.

فالفكرة العاطفية بـــ"الاحتفال" هي الكرامة والحب الذاتي، وبعبارة أخرى فإن ما نطلق عليه اسم احترام الذات لا يمكن الحصول عليه بدون كرامة، فهناك

مقتطف من محادثة مهمة للغاية؛ حينما تكتشف الحقيقة على حد قول كريستيان، فمن الأفضل أن يسأل والده: لم أتمكن من الفهم على الإطلاق، لماذا فعلت لم افهم أبدا لماذا قمت بفعل ذلك، أنت لا تستحق أن يحدث لك هذا الشيء يجيب الأب. يصمت كريستيان يصمت وهو مقهور، فقد سكت من أجل كرامته والتي هي قيمة إنسانية، حيث عدنا إلى البداية - مع العودة إلى الشخصيات فالفكرة العاطفية لا يمكن فصلها لأنها ترتبط مع الشخصية الأساسية، وقبل كل شيء ترتبط بفن التمثيل السينمائي، ويطلق هذا الاسم على حاجة الشخصية؛ هذا بالتالي ما تحتاجه أحدى الشخصيات، فهو ما ينقصه ليصبح شخصاً عظيماً، فكريستيان يهدف إلى اكتشاف الحقيقة والقبول بها، ولكن أكثر ما يحتاج إليه هو إعادة تأسيس احترامه لذاته فهي تتعلق بالكرامة التي سلبها منه والده بسبب ما قام بفعله - ولأنه إذا لم يقدر ذاته فلا أحد سيقدره.

فالنص السينمائي "للاحتفال" هو موضع كل التقدير كمثال جيد لدراسة أدوات فن التأليف الدرامي(الدرامي) التقليدية. فهي مثال رائع عن كيفية تمكن المرء من تمييز اتجاه وعواطف الشخصيات وكيفية تجنب الحوار الواضح. فالطاهي وجمع طاقم الخدم يقفون بجانب كريستيان. ومن ناحية نظرية فبإمكاننا الحصول على هذه المعلومات من خلال الحوار بوجود الخدم وتعاطفهم والتأكيد على ضمان دعمهم. فعوضاً عن ذلك، فإننا نرى كيف يسرقون مفاتيح سيارة أحد الضيوف، كي لا يكون بمقدوره الهرب وتجنب سماع حملة الاتهامات ضمن مجادلة كريستيان مع أحد الشخصيات، فيحاول الخدم هنا القيام بفعل شيء في مرحلة ما تأخذ معنى مميزاً، لأنهم يضعون حياتهم في خطر، ولكنه بذات الوقت يخلق مشاركة هزلية، فهي أمور تشتد الحاجة إلى استخدامها بشكل جيد لمثل هذه القصة الكئيبة.

علينا في التحليل النهائي أن نتحمل صعوبة هذه القصة بما يتعلق بازدياد القبح الإنساني، لأن الكاتب يقدم أملاً للحالة الإنسانية: فالخدم يتآمرون من أجل مساعدة كريستيان، والأقرباء اللذين يدعمونه - على الرغم من شكهم

في أمره أولاً - فالجميع يساعده لأسبابهم الخاصة، وقبل كل شيء فإن الفكرة العاطفية تكشف لنا اتجاه كاتب النص السينمائي ووجهة نظره إلى العالم. ففي هذه الحالة إن مجرد وجهة النظر إلى الحياة، من الممكن أن تجعلنا نتدرب في نهاية الأمر، وهذا من الممكن فعلاً أن نطلق عليها اسم نهاية سعيدة.

العمل مع خبراتنا

يتميز الأشخاص بخبرات خاصة بهم - نتيجةً لذلك فنحن غير متكيفين ونتصرف وفق الظروف المحددة التي نختبرها وبما يتعلق بتعاطف أكثر مع الآخرين. لا يكمن هدف الفنان بممارسة الكثير من المعاينة الذاتية أثناء ممارسته لفنه أو فنها، أو لكتابة سيرته الذاتية أو سيرتها حتى وإن كان باستطاعة كليهما أن يحدثا في سياق العملية الفنية، بل يقوم هو أو هي بإعادة إنتاج التجربة الإنسانية من خلال قيامهم بتقدير تجربتهم الشخصية وردود الأفعال العاطفية والمعرفية.

التدريب الأربعون:

أنشئ جدولاً للمعلومات سواء كانت (عقلانية أم عاطفية): دون في العمود الأيسر من الجدول الذي خصصته بدائل متنوعة، وفي العمود الأيمن تفاسير دراماتيكية لما كتبته في العمود الأيسر.

تبدو خبراتنا على أهمية متميزة بالرغم من أنها ليست مصدراً مباشراً للقصة. فلمجرد الصدفة يتم تصويرها لنا على أنها مادة وحيدة بدلاً من غيرها، كما قال الكاتب غوستاف فرايتاغ، فهما يكن الشيء الذي ينسجم مع مخيلتنا باتجاه معين، فهو شيء يبدو أنه أكثر من مجرد مزاج وانطباع يجذبنا إلى موضوع مادة بحد ذاتها أكثر من غيرها، والذي تم بحثه أكثر في اللا وعي حتى نتمكن من إيجاد البطل ومشاهده الأساسية.

يؤكد الكاتب لي ستراسبرغ بأن خبرات الطفولة هي بالتأكيد من أقوى الخبرات التي نمتلكها. منشغلاً مع ذكريات الطفولة التي تمتلك أهميةً متواضعةً في المحتوى والأسلوب الروائي. فقد تحقق تاركوفسكي من الاختلافات بين المناخ العاطفي للذاكرة والحقائق التي تم تلقيها وإرسالها من شخص لآخر، فهو يشعر بمواجهة مع مصدر مميز للذاكرة الذي عادة ما يدمر من شخصيته الشعرية.

فالتدريب التالي ينبغي أن يساهم بأساليب تساعد على إدراك جوهر تجربة الطفولة.

التدريب الواحد والأربعون:

أكتب حدثاً حصل معك أيام الطفولة، أو عن عملية تعميد حيث أنك لم تكتب عن هذا الحدث من قبل و بحيث يشكل ذلك "أرضيةً جديدةً" في المجال الذي لم تتمكن فيه من توضيح مشاعرك تماماً تجاه هذا الموضوع. ومن ثم غير جنس البطل. فالسؤال الآن ما هي حوافزه أو حوافزها الرئيسية؟ ومن ثم قم بكتابة مشهد ينبثق عن عاطفته أو عاطفتها الأساسية.

إن فراياتاغ يؤكد على استخدام السيرة الذاتية على أنها أداة ويحذر من تبني أنماط أخرى تتعلق بفن الشعر التي يطلق عليها اسم أداة سيئة.

فالذي يملك ثقة بالنفس وعلى معرفة جيدة بنفسه بما فيه الكفاية، فيخبرنا بأنه يجب علينا أن نختار المادة الأصلية التي لم تستخدم على الإطلاق من قبل - فما هو الشيء الأكثر ملائمة ضمن المواد التي تتعلق بحياة المرء؟ فكل ما نعيشه في الواقع هو محاكاة.

إن التدريب التالي يجب أن يكون مساهماً في التقريب بين خبرات جديدة، حيث يمكن للمرء أن يستجمعها من خلال بحث أفضل يتعلق باستخدام

التجربة الشخصية بينما سنقوم بالتقريب بين هذه الخبرات، ليست فقط على أنها فكرة من أفكار الصحافة بل أنها أيضاً كمصدر للإلهام.

التدريب الثاني والأربعون:

خذ نشاطاً معيناً أو موقعاً يتعلق به في وقت محدد، ثم أزل نمطك الاعتيادي كما هو ممكن من الناحية الإنسانية، ومن ثم استخدم المادة التي تناولتها في الطريقة ذاتها التي استخدمت فيها موضوعها، ففي تدريب الإخراج السينمائي"Cinema Verite" (التدريب التاسع والثلاثين) وبشكل مباشر قم بالعمل على إكمال التجربة الجديدة، ومن دون خمسة أو عشرة عناصر جديدة التي لم تكن تعرف شيئاً عنها من قبل، كبداية قم كتابة مشهد مباشر من خبرتك الجديدة بالتركيز على العاطفة الأساسية أثناء قراءتك للمشهد وخذ بعين الاعتبار إذا كانت هذه العاطفة متميزة بما فيه الكفاية (دراماتيكية) - فإذا لم تكن كذلك فقم بإضافة عنصر جديد (صراع جديد وشخصية جديدة وعنصر جديد ... الخ). ولكن كن حذراً من ألا تدمر جوهر التجربة العاطفية هذه.

أسلوب المراجعة(التغيير):

إن المفهوم الرياضي للتغيير هام على وجه الخصوص كاستعارة بلاغية بما يتعلق بأسلوب المخيلة: حيث نقوم بتغيير بعض الأشياء حينما ننتقل إلى الاتجاه المعاكس، أما في بكتابة النص السينمائي الإبداعية فإننا نستخدم مفهوم التغيير ليس فقط بما يتعلق بالحركة بل أيضاً التغيير في الزمان على سبيل المثال، ولكنه أيضاً يشمل العناصر السردية الأخرى. فبإمكاننا أن نخوض في مجال الشخصية القيادية أو نغير من جنسها كما فعلنا مع الشخصية الأساسية في

مرحلة الطفولة أثناء ممارسة التجربة. بإمكاننا أيضاً تغيير وجهة نظر هذا النوع من السرد ومحاولة الخروج بنتائج مختلفة التي من شأنها أن تساعدنا على النأي بأنفسنا عن القصة الحقيقية دون التخلي عن العواطف المرتبطة بها.

إن أسلوب التغيير على وجه الخصوص يعتبر مفيداً حينما نقوم بالعمل مع مواد تتعلق بالسيرة الذاتية. فهذه الطريقة قابلة للتطبيق لننأى بأنفسنا عن ما حدث فعلاً، وبذلك يمكننا الإبقاء على المركز العاطفي الذي يتميز بقوة كبيرة.

التدريب الثالث والأربعون:

قم بكتابة مشهد معتمداً على التدريب السابق وذلك بتغيير الأسلوب السردي ومفترضاً الأسلوب العاطفي المتعلق بخصم البطل.

هذه الأنماط هي ملائمة جداً لأسلوب التغيير. هي نمط بحيث ليس بالإمكان إنشاء تواصل مع الجمهور بتوقعات سريعة ومتنامية ومحددة. فالجمهور يعرف كيف يحصل على الشيء الذي يريده ويتوقع بأنه سيتم مراعاة القيود المفروضة على هذا الأسلوب بدقة، فالاحتمال البسيط بالنسبة للتغيير ولتأسيس عملية توقع، وليس من أجل إدراك هذا التغيير. فمن الممكن أن تستخدم هذه الأنماط أو الأساليب سوية كما هي الحال مع فن التأليف الدرامي على أنها عنصر إبداعي على وجه العموم. فقد تم التواصل من خلال هذا النمط الذي نُصح باستخدامه في الآونة الأخيرة من خلال الأبحاث المتعلقة بالتأثيرات العاطفية للفيلم، لأن أنماط الفيلم ترتبط في كثير من الأحيان بعواطف قوية والتي هي نمط محدد من الممكن أن تتأرجح من نمط لآخر، فمن الممكن أن يرى النمط أو الأسلوب على أنه بنية تتضمن أنواعاً قصصية تعمل على تنظيم أكثر، والذي ينشط برنامج محدد يعمل على تحديد السلوك

النفسي في التعامل مع الجمهور، ومن بين هذه الأنماط: العاطفة إضافة إلى طرق اعتيادية متكاملة.

فالفحوى العاطفية والنمط الأساسي قد تم إدراكهما والمحافظة عليهما من خلال هذا النمط الذي بدوره يبدأ بنقاط مهمة أثناء لحظات الصراع. فالكوميديا (الملهاة) تسودها الصراعات بأساليب مختلفة عن التراجيديا (المأساة) أو ما يدعى بالتمثيلية العاطفية المأساوية(ميلودراما). في عبارات الكاتب المسرحي فريدريك دورنمات تتجاوز التراجيديا مسافات عدة..... أما الكوميديا فهي تنشئ المسافات.

التدريب الرابع والأربعون:

أكتب مشهداً يمثل ما تعرفه بالوهلة الأولى التي قابلت فيها والديك، ومن ثم قم بتغييره بعد الانتهاء منه، وبعد ذلك قم بتغيير هذا النمط إذا كان قد آن أوانه على أنه مشهد عاطفي (رومانسي) فغيره على سبيل المثال إلى نمط هزلي.

العمل مع أسلوب الحب الأول:

إن عملية الملاحظة تعتمد على قصة حقيقية تعرفنا عليها من خلال عدة أفلام والتي تعني الإلهام المتعلق بقصة النص السينمائي المأخوذة من الواقع والتي عادة ما تعني قيام أحد الأشخاص بخوض تجربة شخص آخر، وعلى الأغلب تعني تجربة شخص لا نعرف عنه شيئاً فهي تشابه أعداداً من التجارب المذهلة التي تتعلق بمصادر تقليدية لفن السينما الروائية بحيث من الممكن أن نجدها بعيدة كل البعد عن النسخة الأصلية والمباشرة للقصة من خلال التوصل إلى تقدم في الأعمال الفنية الحالية والروايات والمسرحيات والسينما وكما هي الحال بما يتعلق بالقصص الإخبارية.

فأن تكون قادراً على كتابة نص سينمائي كما يقول الكاتب أكيرا كوروساوا: على المرء أن يقوم أولاً بالدراسة ومن ثم التمحيص للروايات العظمية والمسرحيات وأن يتوصل إلى اكتشاف لماذا هي عظيمة. فمن أين تأتي المشاعر التي تراود المرء أثناء قراءته للقصة؟ هذا هو السؤال الذي يجب على المرء أن يطرحه إذا تآلف مع عمل موجود مسبقاً. بالنسبة إلى ليندا سيدجر، فالتآلف (التكيف) الأدبي هو أكثر العوامل صعوبة عند كتابة النص السينمائي، فهو يتطلب خبرة عظيمة مميزة من قبل كاتب النص السينمائي. على الرغم من ذلك، فإن أول ما يبدأ به كتاب النصوص السينمائيون؛ هو محاولة للكتابة في الكثير من الأحيان بما يتعلق بهذا التكيف، ربما بافتراضهم أنه من السهولة أن تستند القصة على المواد الموجودة مسبقاً، لكن النتائج في كثير من الأحيان لم تؤكد فرضية سيدجر.

سنغوص من خلال الترابط إلى أعماق الأنماط المذهلة (الغريبة) والمعقدة المتعلقة بالتكيف (التآلف) الأدبي من خلال إظهار؛ كيف بإمكان المرء الاقتراب من التكيف باستخدام طريقة كتابة النص السينمائي، فالأسلوب الذي يمكن في التحليل النهائي يرتبط ارتباطاً عضوياً بالأسلوب الذي توصلنا فعلاً إلى معرفته من خلال استخدام المادة المذهلة(الغريبة) وذلك بالعمل مع عواطفنا وكذلك مع أحلامنا. فهم أيضاً (الكتاب) يتجاوبون مع التحليل النظري لمفاهيم "الفكرة العاطفية" و "وحاجة الشخصية". فالذي يثير اهتمامنا أكثر من غيره هو الانطباع الأول والعاطفة الأولى كالشعور الذي يجعلنا نقع في الحب مع رواية معينة أو مسرحية أو قصة لغريب - فما هو الأسلوب الذي نواجههم به؟.

يشير فرايتاغ في كتابه "أساليب الدراما" "Die Technik des Dramas" يشير إلى الحدث التالي:

مدينة شتوتغارت: البارحة الخميس الحادي عشر من الشهر، اكتشف أحدهم في إحدى الشقق جثة لوسي الابنة الكبرى للموسيقي لويز كريتز، مع جثة الدوق الرائد بلاسيوم فون بولر. الجثتان موضوعتان على الأرض. تم بعدها تدوين مكان الحادثة في التقرير الجنائي المتعلق بهذا الحادث، حيث أظهرت نتيجة التقرير بأن كليهما قد توفيا نتيجة احتسائهما السم، أحدهم يتكلم عن شؤون الحب، حيث أن والد الرائد هو الرئيس الذي لاحظناه: فون بولر، فقد حاول الأب أن يقف عائقاً أمام قدر الشابة المحترمة والمشهورة بحيائها الذي يثير الشفقة لجميع المشاعر الإنسانية.

من الممكن أن تذكرنا هذه الأخبار بالتعاطف أيضاً مع شكسبير الشاب الذي "في اللحظة التي يتعلق بها بوجود عامل التحفيز والدفء في المشاعر، فلقد آن الأوان الذي يحتاج فيه إلى الإبداع"، والذي سيمضي به قدماً إلى الحرية المطلقة ويعمل على تحويل كل عنصر مفيد إلى لحظة دراماتيكية (مسرحية)، وفي نهاية المطاف يحولها إلى إحدى أفضل مسرحياته المشهورة.

فهذه القصة الحقيقية تعتمد على فيلم "الاحتفال" (والذي تم تحليل نصه السينمائي في القسم السابق)، الذي أصغينا إليه من قبل الكاتب الذي ساهم بإخراجه مع المخرج، فشكلا نمطاً جديداً لما يطلق عليه اسم "بث إذاعي جديد" في الثامن عشر من آذار عام ١٩٩٦م.

شاب مصاب بمرض نقص المناعة (الإيدز) وصف عملية اكتشافه للمرض نتيجة قيامه بالتحرش بأخته التوأم (والتي فارقت الحياة في السنة الماضية)، واللذين عانوا على يد والدهم عند إلقاء الخطاب في حفلة عيد ميلاده. وأنه من النادر أن يكون هناك مثل هذا التطابق الوثيق بين القصة الواقعية والقصة الخيالية. فالقصة الحقيقية عادةً ما تزودنا بإلهام حيث أن مخيلة كاتب النص السينمائي تجعلنا نأخذ منحاً آخر عادة ما تمتزج مع خبرة غريبة مع فكرته.

التدريب الخامس والأربعون:

ابحث عن مقالة إخبارية في صحيفة، وفكر حينها في الشيء الذي جذب انتباهك، وما هو السبب الذي جعلك تقع في حبه في المقام الأول، ومن هو البطل؟ وأي شخصية تعرفت على معالمها أكثر؟ وما هو الصراع أو التعارض المركزي فيها؟

فهل تعتقد بأنها البداية أو النهاية لهذه القصة؟ ومن ثم سأقوم باقتباس مستخدمةً مثلاً؛ تقرير إخباري إعلامي واقعي يكشف أنه من الممكن أن يتحول كأساس لقصة أحد الأفلام.

الأزمة العاطفية:

تروي إحدى وكالات الأنباء قصة عن سائحة أوروبية في جنوب شرق أسيا والتي توجب عليها أن تصارع مع طفليها ضد موجة عملاقة أثناء كارثة تسونامي في كانون الأول عام /٢٠٠٤/، والتي أودت بحياة أكثر من مائة ألف شخص في لحظة حرجة، فهي أمٌ لطفلين يبلغان خمسة أعوام وعامين، وهي تدرك بأن طفليها لا يعرفان السباحة فينبغي عليها أن تتخذ القرار الأكثر مأسوياً في حياتها وهو إمكانية إنقاذ حياة أحد طفليها، فعليها أن تتخذ هذا القرار سريعاً والذي سيؤثر فيما بعد على حياة الأشخاص الثلاثة إلى الأبد - فهو في النهاية قرارها من يكون الصبي الذي تريد إنقاذ حياته، لقد قررت التضحية بالطفل ذو الخمسة أعوام، ولكنه تمكن من البقاء على قيد الحياة. فبعد عدة أيام أصبح الطفل ذو الخمسة أعوام يتكلم بشكل حاد في وجه والدته وهو يبكي، فهو غير قادر على فهم مأساتها وهو يحاول جاهداً أن يفهم لماذا قامت والدته من ترك يده حين كان بأمس الحاجة إليها.

إن المنهج الصحفي لمثل هذه الأحداث، حتى وإن كان التقرير محقاً وحريصاً، من الممكن أن يكون مثيراً للإعجاب أكثر نظراً لقوة الصور. من الممكن لهذا المقال أن يمتلك كل من المحاسن والمساوئ لتبني القصة، لأن الصور كثيراً ما تكون أقل قبحاً من الصور في مخليتنا. فما هي النقطة الرئيسية في هذا الموضوع؟ كيف يمكن للقصة أن تقرأ إذا عملت على النهوض بأفكارنا؟ فحقيقة وحيدة هي الثابتة تقول بأن لكل منا قصة مختلفة والتي تبدو بأنها مخبأة ضمن هذا التقرير الإخباري.

فألم الطفل ذو الخمسة سنوات هو نقطة البداية الممكنة التي بإمكاننا أن نجد من خلالها أسلوب السرد بالنسبة للفيلم في وقت لاحق، فعلى سبيل المثال حين تصبح قصة الأخبار خلفية قصصية (درامية) تتعلق بجرح البطل في عملية السرد الجديدة. فبإمكاننا أيضاً أن نركز جل اهتمامنا على جرح الأم ولكن كيف؟

فهل من الممكن جعل مثل هذه القصة الدراماتيكية (المثيرة للاهتمام) قوية أكثر من أن تكون مثيرة؟ الإجابة هي نعم. فما الذي سيحدث لو أصبحت مخاوف الأم حقيقية؟ وماذا لو توفي ابنها ذو الخمسة أعوام؟ وماذا لو عانى الابن ذو الخمسة أعوام بما فعلته والدته والألم الذي تحمله دون أن يطيقه أبداً، فهو ألم ينبع من الحقيقة بأن والدته لم تختاره على الرغم من وفاة أخيه الأصغر بعد أن قررت الأم فعل كل ما باستطاعتها لإنقاذه.

سيتعامل هذا النص السينمائي مع نفس الفكرة العاطفية كما وردت في فيلم "البشر الإعتياديون" لروبرت ريدفورد وألفن سارجن والذي يعتمد على رواية كتبتها جوديث كويست التي تدعى بـ"اختيار صوفي" التي تم تبنيها من قبل آلن باكولا والذي أخذها عن رواية لها نفس الاسم للكاتب وليام ستيرون (حتى وإن كانت القضية أن الطفلين لم يعانيا).

العمل مع الحكايات الجميلة

تشكل الحكايات والأساطير نمط خاص لأنهما لا ينتميان إلى نمط غريب أو إلى مادة أدبية غريبة بل ينتميان(بشكل جزئي على الأقل) إلى الذاكرة الجماعية. فعملية التكيف(التآلف) معها هي نتيجة شهرة الأعمال الأدبية مثل "يولسيز Ulysses" لجيمس جويس (.....) فهي متشابكة وهي بالواقع تبدو كمدينته "دبلن". ولقد أصبحت متداخلة معاً بأسلوب المرايا المشوهة التي تكشف عن الأبعاد التي لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة كما هي الحال في الأوديسا لهوميروس فهي تعمل على خدمة الكاتب كتنظيم مؤلف من عناصر رائعة.

فالحكايات تتحدث بشكل مباشر عن الهموم الوجودية للبشر، وعن المأزق الإنساني، ولهذا السبب فهي مصدر مهم على وجه الخصوص لكتابة النص السينمائي الإبداعية(السيناريوهات) التي تقوم على التكيف مع الحكاية أو الأسطورة مع التركيز على المعنى والقيمة الرمزية لبعض العناصر والأدوار. فعملية التخلص من السحر لا يمكن أن تبقى، ولكن ما الذي سيحصل إذا أصبحت هذه العملية مخدراً قوياً ضمن حفل ماجن، فهل ستعمل المخدرات على نفس هذه الوظيفة؟

قام فلاديمير بروب بتخيل مجموعة من بنى ثابتة تتعلق بـــ(بنية الحكاية الأسطورية). كما عرفها ضمن هذه الحكايات الكاتب أ جي غريماس الذي قام بتحديد وتنظيم هذه البنى في أسلوبه الروائي الذي يعتمد على نظريات بروب بما يتعلق "بنقضه الجمالي العظيم" والذي يوجد في كل قصة بشرية تتضمن نفس الترتيب النحوي. فهنالك شخصيات غير معدودة واللذين هم وفقاً لغريماس مجرد ستة أدوار محددة تبدو بأنها في ثنائيات: ذاتية وموضوعية، والمرسل والمتلقي، ومساعد البطل والخصم، فهذه الأدوار دائماً تعمل على إنشاء علاقة متينة وملموسة مثل مفاهيم الرغبة والاشتياق والسعي

للهدف، ومن ثنائيات الذاتي والموضوعي والتلامس والاتصال والمرسل والمستقبل والصداقة والمنافسة وإلى ثلاثية المساعد والخصم والشخصية، من الممكن أن تكون هذه المفاهيم مساعدة في أحد الأوقات ولا تفي بالغرض في وقت آخر.

التدريب السادس والأربعون:

ابحث عن حكاية تجعلك تشعر بالخوف تتعلق على وجه الخصوص بمرحلة طفولتك أو بالشيء الذي أذهلك؛ أو التي تتعلق بواقعك. ومن ثم أبدأ بتلخيص الحكاية الأصلية بأقرب وقت ممكن معتمداً على الطريقة التي بإمكانك استخدامها (نعني دون النظر إلى هذا الأمر)، ثم انتبه إلى العاطفة الأساسية، ومن ثم قم بكتابة نسخة جديدة على أنها نمط يستخدم التلخيص، فأسلوب الخطأ المتعمد هو أسلوب يؤدي دوراً جيداً حينما تكون الأسطورة هي نقطة بدايتنا. على سبيل المثال فالطائر الأحمر الصغير سريع الحركة من الممكن أن يكون شريراً، ومن الممكن أن يكون الذئب صالحاً.

التدريب السابع والأربعون:

اعد كتابة حكاية تعرفها جيداً من خلال قيامك تبديل الأدوار بين البطل وخصمه.

العمل مع الأفكار

إن الأفكار هي التي تشغلنا من أجل أن نتطور ونتغير، لذلك فإن أسلوب حياتنا يتطور ويتغير، وينطبق هذا الشيء على موقفنا الواضح من الحياة.

التدريب الثامن والأربعون:

أجب على الأسئلة الستة التالية: "الإيجابية" أو "السلبية" دون أن تفكر ملياً بالإجابة، هل تعتقد أنه بإمكانك أن انجاز كل شيء؟ أو أن الحقيقة ستظهر دائماً؟ هل تعتقد أن هناك عدالة في العالم؟ وأن الخير سينتصر على الشر في نهاية المطاف؟ وأن الشخص الشرير يعاقب دائماً؟ أو أن الحب من الممكن أن يستمر؟

تحدثت على الدوام عن النمط الأخلاقي الروائي الذي هو شرط مهم مسبقاً، والذي ينطوي على موقف تجاه الحياة: حيث ستتميز النوايا الحسنة وذلك بأن العالم سهل ومفهوم ويترتب على ذلك أن يتوافق معه كل ما هو صحيح والحق الذي يسود العالم، وذلك لأن قدرنا ليس بتناول أيدينا؛ ولكن أيضاً؛ لن يكون لأفعالنا أية عواقب وخيمة، إلا إذا كنا على استعداد للاعتراف بأخطائنا. لقد قمتُ أيضاً بذكر هذه الشك الذي يمكن أن يسود في تعارض مع وجهة نظر العالم، وفي تعارض مع نتائج فن التمثيل الدرامي، حيث أنه بإمكان الأبطال أن يتحكموا بمصيرهم(قدرهم) بأيديهم فضلاً عن تغيير مسار الأحداث، أدى هذا الشك إلى سلسلة من التغيرات السينمائية، كما هي الحال مع المدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة، وبين الفلسفتين، فهناك عدد غير محدد من النصوص المختلفة. فمن الممكن أن يزودنا التدريب السابق بفكرة غامضة حول إدراكنا لهذا التناقض، فالفكرة الغامضة تذهب دون أن تصرح بما إذا كان هنالك جواباً صحيحاً أو خاطاً أو اتجاه ما حول هذا الأمر.

من أجل أن تكون النهاية السعيدة مقبولة؛ يجب أن تكون في توافق مع الأخلاق السائدة، فالنهاية تعني النصر وفقاً للتحدي الأخلاقي الذي لا ينتج

نهاية سعيدة، على الرغم من أنها قد تكون نتيجة إيجابية بالنسبة لشخصية معينة. فالعديد من الكتاب اختاروا بشكل واعي النهاية المفتوحة لأنهم يعتقدون بأنها تقدم رابطاً متيناً مع تجربة الحياة الواقعية - والتي لا تبدو بأن لديها هيكلية أكثر ولكن تبدو عوضاً عن ذلك مثل شاطئ غير متناه لأحداث منفصلة لا تتضمن نهايات واضحة.

فأولاً يبدو من المهم بالنسبة لي التأكيد على أن النهاية المفتوحة لا تؤدي إلى حلٍ محدد للمشاكل الموجودة في المجال الروائي التقليدي، ومن الممكن أن تحتاج أن تكون قريبة من المجال العاطفي، ومن جهة أخرى فإن النهاية من الممكن أيضاً أن تكون قريبة من العمل السردي، ولكنها في المجال العاطفي تنجز تأثيراً عظيماً مختلفاً. أفضل مثال على هذا هو فيلم "المتخرج" لمايك نيكولاس وكالدر ولينغهام و بك هنري فهم يتحدثون عن اتحاد بين شخصين أحبا بعضهما يقومان بمواجهة مريرة ومقاومة مع المجتمع المحيط بهما، ولكنهم يشيرون إلى أشياء غير محددة وارتباك محدد تم مزجه مع السعادة المفترضة من أجل الهروب الناجح - حيث أصبح بشكل عاطفي يشكل نهاية مفتوحة. هذا يجعل الفيلم دون زمان وملهم بشكل عاطفي، فهو يذكرنا بالكاتب المسرحي أوسكار وايلد في مسرحيته "الجدية أولاً" الذي يشير إلى النهاية السعيدة غير المرتبطة مع الواقع، حين تتحدث إحدى الشخصيات "سيسلي" : "لا أحب الروايات التي تنتهي بنهاية سعيدة لأنها تجعلني أشعر بالاكتئاب كثيراً".

فنهاية القصة هي إحدى التحديات العظيمة التي يواجهها كاتب النص السينمائي لأنه الجزء الأكثر أهمية في الفيلم الذي يعمل على إثارة العواطف، حيث سيذهب الجمهور في نهاية المطاف إلى منازلهم، وبفترة قصيرة قبل الانتهاء من الفيلم، فإننا سنستحوذ على جميع عناصر القصة بإدراكنا لها، وفي احتمال القيام بعملية أفضل من أجل الربط النهائي؛ فالعناصر المختلفة

هي مهمة لأنها تتعلق باتخاذ هذا القرار - فالمخيلة والمبادئ الأخلاقية هي أساسية لأنها تتعلق بالمحتوى، ولكن أيضاً فإن العناصر العقائدية (الإيديولوجية) تبدو بأنها في علاقة بين هذا المحتوى ووجهة النظر إلى العالم والتي بعد كل هذا الشيء تم التحدث والعمل بها لتقنعنا بالنهاية. لذلك فإن النهاية هي علامة الوقوف الوحيدة أو المحظورة التي تتقاطع مع عمل كاتب النص السينمائي بشكل هام - فالكلمة الأخيرة يجب أن تكون في متناول يديه - وبطريقة أخرى فإن النص من الممكن أن يبدو مزيفاً وخادعاً.

التدريب التاسع والأربعون:

استمر في رواية قصة قمت بالابتداء بها مسبقاً، ومن ثم ضع نهاية لها مستخدماً على سبيل المثال إحدى القصص التي ذكرت في أحد التدريبات السابقة. فكر بكيفية إنهاء قصة أليكس الذي استيقظ بعد خمس عشر عاماً من سباته ليكتشف أن حبيبته تزوجت شخصاً غيره وأنجبت منه أطفالاً، ومن ثم قارن بين النماذج المختلفة للنهاية مع وجهات النظر المقنعة المختلفة.

سنرى هؤلاء الكتاب المختلفين يعملون على إنشاء مشاهد مختلفة ونهائية والتي تبدو بأنها مضامين مختلفة حتى وإن قاموا بإخبار القصة ذاتها مستخدمين الشخصيات نفسها في المضمون الأخير ومن خلال دفعنا إلى الشعور مثل التشنج اللاإرادي في التناقض مع هذه الوضعيات، فحينما نبتدئ بهدف يتعلق بنقل مضمون معين، نحصل غالباً وبالنتيجة على الشيء الخاطئ، فإذا كان التأثير خاطئاً فهي حقاً عوامل متطرفة (متشددة) وذلك لأننا سنقوم بالاقتناع بأن العكس هو الصحيح بما يتعلق بالشيء الذي كنا ننوي فعله.

التدريب الخمسون:

امضِ يوماً بأسره وكأنك تعيش خارج عالمك الذي اخترته والذي هو في اتجاه محدد للحياة، حاول تطوير الموقف الذي يتقارب مع كل شيء يحيط بك من مختلف نواحي الحياة وتعايش معه بأسلوب عاطفي، ومن ثم دون كل ما حدث لك، حينما تنتهي أكتب مشهداً يعتمد على حالة ما تزعجك.

التدريب الواحد والخمسون

حاول أن تدون جميع النقاط المتعلقة بثقافتك والتي تبدو بأنها نقاط مرحة ودراماتيكية(مثيرة للاهتمام) وغريبة، أو على الأقل تثير اهتمامنا بما فيه الكفاية، تشارك مع الآخرين بهذه الأمور، ومن ثم أكتب مشهداً يعتمد على هذه العناصر التي تعمل على إلهامك أكثر.

إذا كان الهدف من هذا الأمر هو نقطة البداية التي تتميز بأنها الأكثر خطورةً, فالفكرة هي الأكثر صعوبةً. لذلك، كيف بإمكاننا أن ننشئ قصة إذا بدأنا بفكرة محددة؟ في القسم المتعلق بالصراع (راجع بنية النص السينمائي العامل الثاني) فقد قمتُ بذكر لعبة جياني روداري "قواعد المخيلة" في سياق المصطلحات المتناقضة، وعلى الأخص في المفهوم القائل: أن كل فكرة أو اعتقاد تبدو مستحيلة دون نقيضها، أو أنه لا يوجد على الإطلاق أية فكرة مستقلة بحد ذاتها ولكن عوضاً عن ذلك تبدو بأنها ثنائيات من الأفكار. وأخيراً وليس آخراً فهي تتحدث عن نظرية هنري فالون والذي يُعتقد بأنه هو من قام بتنظيمها في ثنائيات وبأن العنصر الرئيسي هو بنية مزدوجة وليست العناصر المختلفة الأخرى. لذلك فإن الثنائيات هي عوامل أساسية أكثر من العناصر

المستقلة كما يقول فالون، وبالقيام بفعل هذا الشيء سيؤدي بنا فتح المجال أمام إنشاء قصة تعتمد على ثنائيات الأفكار المتناقضة، وهي الفكرة الثنائية.

التدريب الثاني والخمسون:

أرسم عمودين - دون في العمود الأيسر الفكرة العاطفية وفي العمود الأيمن دون عكس الفكرة والتي تتضمن الظروف والأحداث التي تعبر عن كل من الفكرة أو عكسها، فالفكرة المعاكسة تستعمل أسلوب الجمع والذي أصبحنا متآلفين عليه في التدريب الثاني والعشرين، ومن ثم طبق الفكرة الثنائية على أنها مصدر للإبداع للعمل على تطوير شخصية البطل وخصمه من خلال صراعهم، ومن ثم أكتب موجزاً عن القصة لعمل الفيلم الذي سيعتمد على هذه العناصر الروائية.

العمل مع الخيالات (الظلال)

تعتبر فلسفة الفن أو الجماليات تناقضاً أساسياً في موازاة عملية تحديد الضوء والظل في طريقة ما واللذين ينصهران في بوتقة واحدة حتى النقطة التي يتحدان بها. فأرسطو يكتب عن مفهوم الشفقة التي تم التأسيس لها ضمن بشخصياته حينما تعمل على إظهار كلٍ من الأنماط الجيدة والسيئة. أما في نص فرايتاغ فهو يستخدم مفهوم "الرجل Mensch" : فالشخصيات يجب أن تكون إنسانية مما يعني؛ حتى أن على الرواة الضعفاء أن يسيطروا عليها ويشرحوها بإسهاب.

"فمن الخطورة أن تشغل دماغك حول شخصية من أحدى الشخصيات" كما كتب الكاتب المسرحي ستريندنبرغ فأمثال الكاتب بيرغمان (كان على الأغلب يقوم بتذكير ستريندنبرغ على أنه مصدر مهم للإلهام) لأن ستريندنبرغ كان طبيباً سريرياً:

"فأني أعرف راهبة أقدرها كثيراً لأنها مستقيمة، ولكن أعرف بأنها تستمتع برغباتها الغريزية(الفاحشة)، لذلك فهي أحياناً تثمل قليلاً، فحين أدركت ذلك الأمر حكمت عليها بالنفاق؛ ولكن بالتفكير لفترة من الزمن فهمت بأنها دخلت الرهبانية لأنها بطبيعتها شهوانية، فهي لا تتظاهر بالتقوى، وعوضاً عن ذلك فهي تقوم بالاستغفار من أجل أن تعمل على وضع حد لقدرها المليء بالذنوب. فلم أرى أي تناقض في ذلك، فلقد علمت أن الراهبات يخفين غالباً جرائمهن".

فستريندنبرغ يتحدث عن حادثة كامنة (مخبأة) للشخصية وعن مسبباتها، فالشخصية التي يصفها هي لراهبة؛ ولأنها شهوانية فهي ليست براهبة.

فلكل شخصية جانبٌ سلبي وآخر إيجابي وهنالك جانب جيد وآخر سيء. فحينما لا يتمكن المرء من معرفة كلٍ من الجانبين فإنه سيبقى ساذجاً. فإن ظل الشخصية يعبر عن الجانب الآخر لها. فحينما تكون الشخصية ايجابية فإن ظلها هو الجانب المظلم؛ وحينما تكون سيئة وسلبية فيكون ظلها هو الجانب المضيء، على أية حال، فإن الظل وصاحب الشخصية مترافقان، حيث لا نرغب بانفصالهما عن بعضهما - وككتاب للنصوص السينمائية علينا واجب يتعلق بالبحث في هذا الجانب من أجل الاستكشاف وعرض ما يتعلق بأساسيات القصة التي نرويها وحتى من أجل تحفيزها على الظهور. هذه هي الطريقة الوحيدة التي من الممكن أن نصل إليها لتنتقل بنا إلى نظرة أعمق؛ فهي تتمسك بالمقدرة الكاملة للشخصية وتسهب بها وتجعلنا نقوم بإدراك مقدرتنا ككتاب.

غالباً لا تعرف الشخصيات في القصة جانبها المظلم، فهي تبقي عيونها مغلقة، وبما يتعلق بنا ككتاب - ولكن أيضاً كجمهور ــ فنحن نتوق إلى فتح بصائرهم، في رأينا كالصديق الذي يرتكب خطأ فادحاً، أو هو كضحية للخيانة، فنحن ككتاب ــ ولكن أيضاً كجمهور ــ نتصرف هنا كما لو أننا

نتصرف في حياتنا اليومية: فعلى الأغلب نقوم بالحكم تماماً على هذه الروابط مع الشخصية، فهذه الروابط تكمن(مخبأة) في أنفسنا، لأننا فقط الوحيدون القادرون على التمييز بينها والعمل على فهمها، ولأننا نتملك أيضاً رد فعل الآلية ذاتها، فبشكل طبيعي، فإن الشخصيات في القصة لديها ذات أسلوب ردة الفعل الآلية: يكمن الطموح هنا في لوم الآخرين وذلك لكونهم طموحين؛ فهو اللوم الكسول للآخرين على كسلهم، فيجب علينا أن نشير هنا بشكل خاص إلى أن الكاتب مارسيل بروست يحب هذه المفاهيم وغالباً ما يقوم باستخدامها من أجل العمل على تحديد شخصياته.

التدريب الثالث والخمسون:

ضع قائمة لأشياء لم تستطع الحصول عليها حينما كنت طفلاً، باستخدام أسلوب الكمية. ومن ثم ابحث عن شيء قمت بفعله على الرغم من كونه ممنوعاً عنك. فكيف شعرت حينما خالفت هذه القاعدة؟ من ثم اكتب مشهداً يعتمد على هذه العاطفة.

التدريب الرابع والخمسون:

ارسم عمودين، دون في العمود الأيسر خمسة شخصيات إيجابية وخمسة أخرى سلبية (أفضل مثال على شخصيات سلبية من الممكن أن تكون شخصية هانيبال لكتر) التي أخذت من فيلم أنت تعرفه، وفي العمود الأيمن أصنع قائمة لأحوال الشخصية التي تشعر بظلها، ومن ثم لاحظ كيفية التعبير عن ذلك في الأفلام المشابهة. بعد ذلك طبق التدريب ذاته مع الشخصيات التي أنشأتها بنفسك، فمن الأهمية التذكر هنا بأن الجانب الآخر للشخصية على

الأغلب تمثل الاتجاه المعاكس ومن الممكن أن يشكل رابطاً لأحد أو إحدى تلك الشخصيات.

العمل مع مظهر الفيلم :

إن مظهر الفيلم هو الذي يعطيه الأسلوب واللون الخاص به. فالعناصر الموجودة في هذه المظهر هي التي تحدده، مثل الألوان والأماكن والموضوعات والأزياء - حيث بإمكان هذه العناصر أن تأخذ دوراً في القصة ضمن أحد العناصر الدراماتيكية، فأفلام بيلي ويلدر وأرنست لوبيتخ قد تم ذكرها كأمثلة معروفة لريادتها في العناصر الدراماتيكية البلاغية ولكنها تستخدم أيضاً بحماس يرتبط بإحدى الدعائم.

التدريب الخامس والخمسون:

حلل مستخدماً الأسلوب الدراماتيكي (المثير للاهتمام) مستخدماً دعائم ضمن أحد الأفلام وهو"عطلة نهاية الأسبوع الأخيرة" لبيلي ويلدر.

من الممكن أن تشير هذه الموضوعات إلى شيء محدد، يكمن باستخدام مزايا هذه الموضوعات الجوهرية أو تلك التي يُكتشف من خلالها شيء يتعلق بخلفية القصة. خاصية ما يتعلق بالأسلوب والألوان والأماكن والموضوعات والأزياء التي من الممكن أن تكون قد استخدمت لتؤدي إلى تغيير في توزيع كبير الأدوار: فيكون هدفنا دائماً ما نطلق عليه السيناريو البصري الذي يثري العمل، حيث يتم استخدام هذه السيناريو بشكل جيد بما يناقض العناصر الروائية الأخرى الواردة به.

التدريب السادس والخمسون:

حلل عملاً يعتمد على تسلسلِ من سيناريو متكامل من خلال التركيز على كيفية استعمال الألوان والأماكن والدعائم الأساسية(الديكورات) والأزياء التي تم استخدامها، خاصة ما يتعلق منها بالتعارض مع الاحتياجات لتكون مترابطة بين المشاهد المتتابعة بعضها مع الآخر، كما هي الحال في تأثيرها الدراماتيكي.

العمل مع المضمون الأدبي:

إن أكثر العناصر أهمية في النص السينمائي هي ما نطلق عليها اسم المضمون الأدبي الذي يكمن خلف الكتابة أو أمامها. فلم يتم التعبير عن أن حياة (اللاوعي) من شأنها أن تعطي مكانة في عملية الكتابة فلها أهمية كما صرح الكاتب وليام غولدمان، ولكن كيف بإمكاننا أن نضع الحياء العاطفة اللاواعية في موضعها الذي يعبر بصراحة عن حياة الشخصيات على صفحات النص؟

إن مفهوم المضمون الأدبي يطبق بشكل رئيسي على العلاقة مع الحوار، ولكنه يتضمن أكثر من ذلك. ففيلم "ذهب مع الريح" يزودنا بمثال جيد: فسكارليت هي الشخصية القيادية ترى بأن ميلاني وآشلي سعيدان في عيشهما سوية وتقبل بعرض تشارلز للزواج، فترى بأن هذا الاقتراح قد قبل بعيداً عن الحقد - ليس السبب لأنها تريد تشارلز، بل لأنها لم تستطع الزواج من آشلي، فترى بأن هذا الأمر هو الصائب، فكاتب النص السينمائي يريد منا أن نرى بأنه يعطينا معلومات في الطريقة التي يقوم فيها بصياغة المشهد وبقدر كبير من التوقيت الزمني الافتراضي، لأنه يرتبط مباشرة مع إدراك

سكارليت بأن آشلي سعيد في حياته. فالمشهد يتضمن الزواج بين تشارلز وسكارليت كما هو وارد في القصة، ولكنه في الواقع يبدو كأنه مشهد غرامي بين سكارليت وآشلي.

فالواقعية تكمن في المضمون الأدبي للمشهد الذي تم إنجازه باستخدام معانٍ دراماتيكية صحيحة (نقية).

أفضل مثال على أن المضمون الأدبي يعمل بشكل دراماتيكي (مثير للاهتمام) هو في فيلم "كل شيء يتعلق بإيف" (النص لجوزيف إل مانكيفيكس): فالممثلة بيتي ديفيس تلعب دور الممثلة المنتصرة، فـــ مارغو تشاينينغ هي امرأة ستبلغ الأربعين من عمرها اليوم، وهي في علاقة غرامية مع شاب يدعى ميريل والذي هو أصغر منها بثمانية سنين، فهي تغار كثيراً من سكرتيرتها إيف والتي تبدو بأنها مثل ملاك محبوب من كل شخص، ففي هذا المساء تقوم مارغو بدعوة الضيوف للاحتفال بعودة ميريل من هوليود والذي تمكن من تصوير أول فيلم له. فبعد مرور مدة خمسة وعشرين دقيقة متواصلة من الحفل، بدء شجار بين ماركو وميريل. كان سبب هذا الشجار هو تأخر ميريل كثيراً بالحضور إلى غرفتها وذلك بسبب حدثيه الطويل مع الملاك إيف.

تتكلم مارغو في أحد أهم خطوط سير الفيلم: "أربطوا أحزمة الأمان فهي ستكون ليلة صاخبة"، فنحن في ثمانية مشاهد متتابعة حيث تثمل مارغو وتسعى لإهانة والحط من قيمة كل شخص يحبها ومعجب بها خلال الحفل، فسلوك ماركو أصبح لا يطاق على الإطلاق أكثر من ذي قبل، ولكن ليس بإمكاننا أن نحكم عليها لأن كاتب النص يعلمنا فيما بعد أن ليست غيرتها من إيف وليس غضبها من ميريل لأنه قد أتى متأخراً جداً، بل بسبب خشيتها من حقيقة أن مستقبلها سينتهي قريباً، في حين أن مستقبل الآخرين سيكون مزدهراً أمامهم، وذلك بأن السنين تمضي وأن الحياة تستمر قدماً. فهو الخوف الذي نتآلف معه جميعاً - لذلك فنحن نحدد شخصية البطل حينما يبدأ الحوار بإمتاعنا من اللحظة التي نصبح فيها مدركين للمضمون الأدبي .

التدريبان التاليان يعملان على وصف الظروف حيث يبدو بأن الحوار ظاهر ويحمل في طياته المضمون الأدبي.

التدريب السابع والخمسون:

اكتب مشهداً عن زوجان يقومان ببيع الفراش. حيث الحوار يدور فقط حول موضوع الفراش بما يتعلق (بالقياس واللون والنوع ...الخ) ولكنهما في الواقع يتحدثان عن علاقتهما.

التدريب الثامن والخمسون:

أكتب مشهداً يتضمن شخص يلتقي امرأة أمام مكتب الاستقبال. يتحاوران أمام البوفيه ويدور حوارهما حول الطعام ومكتب الاستقبال، في الواقع هو يدور حول شعورهما بالوحدة، فعلى سبيل المثال سيحاولان أن يكتشفا ما إذا كان أحدهما أعزباً دون العمل على إثارة فضوله معتمدان على أسلوبهما في هذا النقاش.

بنية النص السينمائي: العامل السابع

(الإجابة على السؤال الدراماتيكي الثاني)

تعمل نقطة التحول الثانية على تصميم نقلة ضمن نص القصة من المشهد الثاني إلى الثالث، فهي تعمل في المقام الأول على إنشاء طريق مسدودة والذي كثيراً ما يمثل أكبر وأصعب عائق من الممكن أن يقف في طريق الشخصية، والذي بدوره يؤدي إلى تطورها أو تطوره الدراماتيكي. يستخدم غوستاف فرايتاغ مفهوم "اللحظة المثبطة" ليقوم بوصفها".

بينما لا يبدو أن أرسطو قد ميزها ولا حتى أنه لفت النظر لحد كبير إليها أو إلى نقطة التحول الأولى. فبالنسبة له، فإن نقطة التحول الثانية هي ببساطة حين ينتهي المتن. بينما يطلق فرانك دانيال عليها اسم النقطة البنيوية أو الذروة الثانية أو الكارثة، والتي هي النقطة الثانية المهمة.

إن الحقائق التي تتعلق بنقطة التحول الثانية بالنسبة لـ ليندا سيدجر هي ذاتها الأولى (أنظر القسم المتعلق ببنية النص السينمائي العامل الرابع) فنقطة التحول الثانية تحافظ على الشعور بالحث على الشيء وتزيد من التوتر وتسرع في عملية الإيقاع السردي: فينشأ إيقاع جديد يتميز بسرعته يستحوذ على كامل المشهد الثالث مما يؤدي إلى الذروة. فنقطة التحول الثانية تمثل الكارثة الأخيرة التي تسبق الذروة. ففي النظرية الأسطورية التي تعتمد على أحد أعمال "كامبل" فإن نقطة التحول الثانية يطلق عليها اسم "طريق العودة" كما أنها تتضمن قرار البطل ليعود إلى "العالم الاعتيادي" وليعمل على تطبيق كل ما تعلمه مسبقاً على "عالمه الخاص" الذي سافر من خلاله. الأسطورة الجمالية يتبعها تقدماً جامداً من أجل عمليات الفصل - الابتداء - والعودة والتي هي متكاملة الآن. إضافة للتفاؤل والتأكيد على مفهوم الحياة الذي تم توظيفه هنا، فمن المتوقع فشل البطل.

في نظام السؤالين فإن نقطة التحول الثانية تلعب دوراً مهماً حينما تقوم نقطة التحول الأولى بالعمل على تنظيم السؤال الدراماتيكي الثاني والذي هو بدوره سؤال دراماتيكي للمشهد الثاني، ومن ثم فإن نقطة التحول الثانية هي النقطة التي يتم فيها الإجابة على تساؤل مثل "الربيع والصيف والخريف والشتاء...والربيع" للكاتب والمخرج "كيم كي دوك" والذي تم تحليله بإيجاز لتعلقه بالقسم الذي يتحدث عن بنية النص السينمائي "العامل الرابع"، فهو يزودنا بمثال جيد من أجل توضيح نظام السؤالين بما يتعلق بدورهما الذي تؤدي فيه هذه العوامل وظيفتها الأساسية حتى أنها تتعلق مع النصوص التي ليست متدفقة بالكلمات.

العمل مع أسلوب الإيقاع "Rhythm"

إن الإيقاع والتوقيت هما من بين أكثر الأدوات أهمية وتوافراً لدى كاتب النص السينمائي، فهي مفاهيم موسيقية - ربما مثل الكلمة الأكثر أهمية في النص السينمائي والتي تعمل على أغناء هذا النص ذاتياً مستخدمة مصطلحات مثل الإيقاع الشعري، فلربما مصطلح مثل "النبض الموسيقي" يعني من جهة التوقف عن الحوار والحبكة (لأنه في لحظة الصمت فإن التوقف القصير في اللحظة المناسبة يكون مجدياً أكثر من ألف كلمة تقال) ومن جهة أخرى فهو التنوع في الإيقاعات الموسيقية ضمن المشهد.

كقاعدة فإن موقع هذه النقاط يتعلق بالعقد البنيوية التي يجب أن توظف لخدمة احتياجات القصة والتي أنشئت كبديل عن نظريات النص السينمائية المتنوعة حتى وإن لم يرغب معظم معلمي النصوص السينمائية أن يزودونا برقم الصفحة أو الدقيقة التي يجب أن تحدث فيها هذه القصة.

فهناك على الدوام العديد من التوقعات، كما أن هناك العديد من القواعد على وجه العموم - علاوة على ذلك فإن التوقيت المتعلق ببنية النص التقليدية يكمن في الأنماط الروائية البديلة لأنها تتعلق بأجزاء الوقت والتي هي بحاجة للاحتفاظ باهتمام الجمهور.

فهل نريد أن نحدد التوقيت الصحيح؟ فالموسيقي وقارع الطبل مارتن فولترمان يذكر في كل مقابلة تقريباً عن كيفية تعامله مع المؤلف اليوناني مانوس هادجيداكيز بكونه مصدراً غير متناهٍ من الإلهام. فلقد احتاج حينما كان يواجه الصعوبات إلى تدوين ٨/٥ خمسة على ثمانية أو ٨/٧ سبعة على ثمانية لاحتمالات توقع الوقت، فهو يقول بأن هادجيداكيز أتى إليه وهمس في أذنه : "بأن إنس الإيقاع! وأن غنِ اللحن فقط، وأن الإيقاع سيعتني بذاته".

إن هذا الأمر صحيح للموسيقيين كما أنه صحيح للكتاب، فالإيقاع يجب أن يعبر الجسد حتى العظم، فالوضعية المثالية للنقاط البنيوية هي مثل طول

المشاهد المستقلة عن بعضها، فهي قرارات يجب على كاتب النص السينمائي أن يكون قادراً على اتخاذها دون أي تفكير لمدة طويلة، فهذا الأمر من الممكن تعلمه فقط من خلال التدريب والخبرة لأن افتقاد الشعور بالإيقاع هو مثل افتقاد المضمون الأدبي الذي هو سمة من سمات كاتب النصوص عديم الخبرة.

التدريب التاسع والخمسين:

حلل نص سينمائي تم الانتهاء منه مستخدماً طول مدة المشاهد كتعابير مهمة، ثم لاحظ كيف أنها ستختلف بطول مدتها وإيقاعها حينما نضعها في مكانها المناسب في الفصل الأول أو الثاني أو الثالث.

إن هذه الإيقاعات في دورها الأساسي الثاني الذي وصفت سابقاً أنها تمثل وحدة لا تتجزأ من الوقت، لأنها متزامنة مع أجزاء الوقت، فعلى هذا النحو فهي تنشئ إيقاعاً للمشهد، فهي العنصر الدرامي الأصغر، كذلك هي أحد العناصر البنيوية الأصغر ضمن النص السينمائي حسب "روبرت مكاي و لندا سيدجر".

هي بحد ذاتها فواصل داخل الفعل، وهي تجادل بين الفعل وردة الفعل أو الاختلافات العاطفية. فمن الممكن أن تنشأ ضمن عبارات صغيرة أو حوار قصير فتعمل على التمييز بين التغيرات والاختلافات في إيقاع توازن القوى، حيث هي أسلوب للوضع الراهن بين شخصيات المشهد الواحد. فالشخصيات التي تتميز بأنها مسيطرة تعمل على تسريع الإيقاع - لأن الإيقاع يتعلق بها. يعتبر التغيير في الإيقاع أنه التغيير في الحالة العاطفية للشخصيات. بهذا المعنى فإن التغيير في الإيقاع ضمن المشهد يتجاوب مع التطور العاطفي الأعظم أو ردة الفعل من داخل النص.

كذلك فالإيقاعات هي الوحدة الأصغر للقصة، فمن الممكن أن نميزها على أنها مقسمة إلى ثلاثة أو خمسة أجزاء، كما كتب غوستاف فرايتاغ فهي تتقسم في كثير من الأحيان إلى ثلاثة أجزاء لأن الرقم ثلاثة هو الرقم السحري بالنسبة لعملية كتابة النص السينمائي. بما يتعلق بمعظم الحالات وخاصة في المشاهد الأساسية، فإننا نقسمها إلى ثلاثة أجزاء والتي هي القياس و الدرجة أو العلامة و الأهمية للمشهد، حيث تشكل ثلاثة نغمات أو ثلاثة أوزان متسلسلة فهي أكبر وحدة درامية تالية والتي أطلق عليها الكاتب ستانسلافسكي خطوة المسافات الطويلة "LDM"

إن التنوع الفني للوزن الإيقاعي من الممكن أن يؤثر على حركة آلة التصوير كما هي الحال في عملية تحرير الفيلم (المونتاج) فالتوتر هو ضمن المشهد الذي من الممكن أن يتحقق إما بالمعاني التقليدية مثل استخدام وجهة نظر الشخصيات والبدائل بين وجهة النظر المادية والموضوعية والتي هي بين وجهة نظر الشخصية ووجهة النظر الخارجة عنها؛ أو من خلال تغيير وزن الإيقاع ضمن سياق قوة المشهد الذي ينشأ من خلال تأثير التبادل العاطفي بين الشخصيات وحركة آلة التصوير والتي تعمل على زيادة الشعور العاطفي بين الشخصيات. فهل من الممكن تدوين هذا التداخل العاطفي في النص؟ اعتقد ذلك. فمن الممكن أن يتم تحديد المشهد من خلال عملية تصعيد الوزن الإيقاعي باستخدام التغييرات ضمن الإيقاع - من الممكن للمخرج أن يتجاهلها أو أن يقوم بدعمها.

المثال الجيد على ذلك هو في فيلم "الرياح تذهب عبر كل الفسحات" والذي كتب من قبل" بد شولبرغ" وأخرجه "نيكولاس راي" فقلب هذا المشهد يتألف من تسعة زوايا لآلة التصوير التي تتبع بعضها بعضاً في لقطة سريعة حيث تتقاطع مع لقطة متسلسلة تظهر وجهين بشكل متناوب (متبادل) مع الطريقة التقليدية التي تحدد النبرة (والتي هي الإيقاع) على وجه الخصوص

واحدة تلو الأخرى من خلال سلسلة من الحوارات البديلة والتي تتعلق بالتغيرات والعلاقات. فالإطار هنا يبدو ضيقاً جداً بحيث يبدو أن لديه تأثيراً محدوداً جنباً إلى جنب بما يتعلق بزوايا متعددة حيث يعمل على زيادة سرعة الحركة والطاقة الدراماتيكية ضمن المشهد.

من الممكن أن يكون هذا الفارق هو الأكثر أهمية بين المدرستين التقليدية والبديلة في مجال الإخراج السينمائي متماشية مع ما نطلق عليه اسم المدرسة الأمريكية والأوروبية، وأخيراً فإن المخرج هو جزء مهم من المشهد. بما يتعلق بالأسلوب الذي يخرج فيه المشهد وبحركة آلة التصوير التي تؤثر على عاطفتنا التي تتبنى ما الذي حدث، فنظرياً بإمكاننا القول بأن المدرسة الأوروبية تتواصل بالشكل الإبداعي أكثر مع الجمهور من المدرسة الأمريكية، ولكنها غالباً ما تفتقد للجمهور في مجالات أخرى.

التدريب الستون:

حلل مشهداً مركزاً على التغيير في إيقاع هذا المشهد، وبعد ذلك أعد العمل مع أحد المشاهد التي قمت بكتابتها مسبقاً محاولاً تطبيقها بثلاثة مراحل أو التعبير عنها بما يسمى بخطوة المسافات الطويلة"LDM".

الوزن الموسيقي (النبض) "A beat":

لقد ورد في القسم الأول من الكتاب بأن الشيء الأكثر أهمية في الكتابة هو أن تشعر بإيقاع القصة، فإن عملية الارتجال وأسلوب الجناس الأدبي يجب أن يكونا مساعدين في ذلك - لأن هذه الأدوات والأساليب قد تدربنا عليها بدقة في القسم الثاني. ففي القسم الثالث سنعمل الآن على دراسة عملية تطبيق هذه الأساليب على النص السينمائي بأسره حينما نقوم بالإشارة إلى الانتهاء من نظام

السؤالين والجوابين بما يتعلق بالمرحلة النظرية، فالقسم الأخير يتضمن أيضاً ذروة نظرية البنية العاطفية التي قمنا بالتعرف عليها على الدوام، وكيف أن فكرة الموحدة تؤدي إلى قصة الفيلم حيث من الممكن أن يتم الاحتفاظ بها حتى حينما لا تتعلق بالحبكة التقليدية التي تؤدي إلى البنية السردية.

سننظر الآن عن كثب إلى أساليب تطوير البنية العاطفية والعمل لأجل هذا التطور.

من خلال كل ذلك فإننا سنذهب أكثر وأكثر إلى القواعد والتعليمات التي تحكم الإيقاع المتعلق بالنص السينمائي، فهو إيقاع سيعمل في نهاية المطاف على تحديد القصة التي لن تدعنا ننسى نصيحة أحد الملحنين وننسى كل ما يتعلق بالإيقاع، "لعب على أسلوب اللحن فالإيقاع سيهتم بذاته".





النهاية



قـم بالاهتمام بالشعور" تقول الدوقة "فالأصوات ستهتم بذاتها " لويس كارول."

تطبيق أسلوب كتابة النص السينمائي الإبداعية والبنية العاطفية على كامل النص السينمائي.

اللعب مع البنية: العمل مع التسلسل الزمني

إن القصيدة الشعرية (المكونة من مقاطع) هي نمط يعمل على تنظيم القصة القصيرة حيث يلاءم معناها بنيتها. وبطريقة ما فهي قصيدة مؤلفة من خمسة أسطر(خطوط) ولديها أيضاً قافية مقطعة ومحدودة، ومع استثناءات قليلة للغاية فإن القصائد تتبع القواعد ذاتها التي تم تحليلها بدقة كبيرة من قبل عالمي علم المعاني السوفيتيين "شيفيان وشيغال" في كتابهم "النظم والدلالات البنيوية السوفيتية". فإن الخط الأول عادة ما ينسب إلى الشخص المؤثر وينتهي باسم المكان أو الريف؛ بينما الخط الثاني من الممكن أن يكشف القناع عن هوية أحد الشخصيات، في حين انه من المستغرب أن مسار الكلمة المبهجة يتبع وصفاً مختصراً لصفة الشخص كسمة أو سلوك. بالعمل على نسخ هذا النموذج واستخدامه كدليل للموضوع المتعلق بالنص، فبإمكان المرء كتابة القصائد في الطريقة ذاتها التي باستطاعته من خلالها أن يؤلف قصصاً إذا ما قام بتطبيق ذلك الشيء في أسلوب السرد السينمائي.

التدريب الواحد والستون:

أبدأ بشخصية ما مستخدماً أسلوب القصيدة التي تم ذكرها أعلاه، ومن أجل الاستمرار بهذا الأسلوب، ابدأ بعمل اعتيادي (روتيني) ومن ثم قم بكسر هذا العمل، بعدها استمر في ذلك الأمر باتخاذ قرار الذي يأخذ القصة إلى منحى

آخر...الخ. - وفي الوقت ذاته استخدم أسلوب الكمية (أنظر القسم المتعلق بأسلوب الفشل: الشجاعة بأن تعترف بالفشل والقاعدة المتعلقة بالكمية).

إن الأسلوب مع هذه البنية يتعلق بالتسلسل الزمني للأحداث والذي هو من خصوصيات أسلوب السرد السمع البصري، فكاتب السيناريو والناقد "مايكل شيون" قام بالتفريق بين القصة الحقيقية ضمن النص التي تحدث حين يقوم المرء بأخذ القصة بعين الاعتبار؛ فهذه قصة تتميز بتسلسل زمني، والمرحلة الثانية التي تتم عملية رواية القصة يطلق عليها اسم المرحلة السردية الثانية، ولكنها أيضاً تسهم في مسار الحبكة التي تم إعدادها بشكل دراماتيكي - في حين يطلق الآخرين عليها اسم الخطاب أو البنية الدراماتيكية ... الخ.

فالقصة بالنسبة لشيون هي ليست سوى القليل من بين أمور أخرى. فهي منفتحة على غيرها ولا نهائية ومتجددة بفن رواية القصة، أي في الأسلوب الذي نقوم فيه برواية القصة، والذي يتميز بأنه ضمن أحداث وعناصر القصة التي تعرض على الجمهور (فالطرق الروائية المخبأة والتي تكشف لاحقاً عن معلومات وأسلوب استخدام الوقت، والقطع المجزئة والعناصر التي تم التأكيد عليها... الخ)، وكما هي الحال في العواطف والأفكار التي بداخلها، فمن الممكن أن نجعل من العملية السردية قصةً ممتعةً حتى وإن لم تكن تحمل في طياتها أية مفاجأات. ومن جهة أخرى فإن الطريقة التي تعتمد على رواية القصة غير الممتعة أو الرديئة من الممكن أن تعمل على إفساد حتى العناصر المذهلة للقصة - فهي تجربة كانت لدينا لفعل كل شيء ممكن فعله بما يتعلق بكفاحنا من أجل أن نجعل الأسلوب الهزلي يظهر الحق، ولكنها تعبر على أن في الترتيب الخاطئ يكمن في الاهتمام الخاطئ. مما جعل من الكاتب جان لوك غودارد يقول بأن "لكل فيلم بداية ومتن ونهاية ولكن ليس ضرورياً ضمن هذا الترتيب المشهور" بينما الكاتبان إتش مانكفيتس

وأورسون ويلز يقومان بتقديم ما يسمى بالنمط البنيوي البديل الأول المتعلق بتاريخ السينما منذ فترة طويلة في فيلمهم "المواطن كين " "Citizen Kane" ـ فهو نص يؤدي وظيفته ما يسمى باللغز الزمني ويبتدئ بأخر كلمة قالها كين - قبل وفاته وهي "البرعم" فهذا المشهد الاستهلالي (فالمشهد الذي شوهد على أنه مرتب ترتيباً زمنياً هو المشهد الأخير) يتضمن العديد من العناصر المهمة والتي تولد أسئلة وتوقعات في سياق الأسلوب السردي والذي تم التعرف عليه والإجابة عنه.

التدريب الثاني والستون:

اكتب نهاية لقصة على أنها مشهد. فالسؤال هنا كيف وصلت الشخصيات إلى هذه النقطة الحاسمة؟ وما الذي من الممكن أن يكون قد حدث سابقاً؟

وكما شاهدنا سابقاً في مواضع أخرى، فإن النهاية للنص السينمائي تعتبر بشكل أساسي الذروة، فهي مليئة بالأجوبة على تساؤلات قد تم طرحها مسبقاً (أنظر القسم المتعلق ببنية النص السينمائي العامل الثالث) فروبرت مكايي يرى الذروة على أنها المشهد الأكثر صعوبة وحتى أنه يطلق عليها اسم روح القصة فهذا التدريب يقترح أخذ الذروة النهائية على أنها نقطة بداية، وهي تعني "الكتابة من النهاية إلى البداية" حينما نبدأ من النهاية دون معرفة ما الذي حدث مسبقاً فالأجوبة على الأرجح ستؤدي بنا إلى أسئلة بحد ذاتها. فلن يتولد مشهد آخر كما هي الحال مع العديد من الأسئلة ضمن الذروة.

فالمشهد التالي تم تقديمه على أنه ورشة عمل مثل الذروة. فذهبت مجموعة العمل هذه إلى المشهد مرة تلو الأخرى مستخدمة تلاعباً مألوفاً يتعلق بالجناس الأدبي.

كل نهاية تروي القصة

مكاي ذو الإحدى عشر عاماً ُيدخل مفتاحاً ويديره بصعوبة لعدة مرات كما في الطريقة التي أعتاد على فعلها لعدة مرات من قبل، وقبل أن يتمكن من فهم ما يحدث، بدأت الحافلة بالتحرك. فمكاي يشعر بالرعب - وهو يمسك بعجلة قيادة الحافلة - وفجأة يقفز أمام الحافلة رجل بجذعه العاري ؛ ويلوح بذراعيه مثل رجل مجنون؛ وهو يلعن قدره السيئ ، فهو الآن بعيداً عن المنزل فمجرد رؤيتنا لمكاي يمسكك بيديه عجلة القيادة ويضغط على مقبس الوقود. فإننا نرى أمه تصرخ - "إنه يقفز جانباً". فهو كالوحش الآلي المهتاج بسبب عدم خبرته بالقيادة، فعوضاً عن التوقف يقوم بزيادة السرعة فتتجه الحافلة نحو الهاوية؛ فهو يحاول الإمساك بعجلة القيادة ولكنه لا يتمكن من ذلك - فالحافلة تسرع وتنحرف ويجب عليه الخروج؛ يجب عليه الخروج، فيندفع نحو باب الحافلة بكل قوته ويفتحه ويقفز، وأثناء سقوطه فهو يسمع أمراً خطير تقشعر له الأبدان: فالأمر جلي يظهر أمامنا وهو بذهاب الحافلة إلى الهاوية.

فما هو الشيء الذي دعا مكاي ذي الأحد عشر عاماً ليقوم بسرقة الحافلة، والأهم من ذلك هو الموضوع المتعلق بظهور رجل أمام الحافلة فجأة والذي كان من الممكن لمكاي أن يصدمه ويؤدي إلى التسبب بمقتله لو لم تقم أمه بالصراخ عليه، فمن أين أتى هذا الرجل الذي كان شبه عاري ولماذا هو شبه عاري؟ والذي شاهده مكاي من الحافلة عدة مرات؟ فقصة مكاي الصغير تطورت بشكل تدريجي من خلال الإجابة على أسئلة المجموعة: حيث قضى طفولته كاملة مع والدته المطلقة، فهي أي شيء ولكنها غير اعتيادية، وذلك لأن والدته امرأة لديها مقدرة أكبر الحب وحب الحياة أكثر مما تتحمله حافلة القرية الصغيرة. ودون أن تعرف والدة مكاي، فهو يدافع عن شرفها فوالدته هي القضية، وكما هي الحال في استطاعته وإمكانيته بالتأكيد كل صباح على قيادة حافلة المدرسة، ولكن لأن

الحافلة قد توقفت أمام منزله في كثير من الأحيان في الآونة الأخيرة، فقد توجب على مكاي أن يقضي ساعات محدقاً في الباب الأمامي الوحيد، فحياته قد أصبحت جحيماً حقيقياً لأن كل فرد في القرية يعلم بأن سائق الحافلة المدرسية متزوج، ففي أحد الأيام بعد أن سمعت والدته صوت الصفير الأجش للحافلة هرولت باتجاه مكاي فبدأ بالبوح لها عن ألمه الاعتيادي الدفين. فالخطوة الأولى هي بأنه سيقوم بسرقة الحافلة ومن ثم (... الخ).

قام الكاتب بكتابة المشهد مبتدأً بالتنوع الوارد في التدريب السادس عشر وقيامه بربط شخصية مكاي (مكاي على أنه صبي في الحادية عشر من عمره ولا يوجد لديه أصدقاء ويقوم بلفت الأنظار باتجاه نفسه في كل الأزمنة) وكموضوع (الحافلة القديمة هي الآن كومة من الخردة) ومكان (شارع مهجور في قرية حيث كل جلبة في هذا الشارع تعتبر حدثاً) وكنشاط (لشخص يقفز أمام الحافلة ويحاول إيقافها)، فمايكل قد أصبح مكاي حقاً، ومكان القرية تم نقلها إلى رومانيا إلى موطن الكاتبة التي تمتلك مخيلة إبداعية قامت بربطها بعناصر تبدو بطريقة ما متميزة. فمكاي يخرج من المنزل بشكل منتظم بسبب قضية والدته. فهو يحلم بالحفاظ على والدته. فالكاتبة قامت بمشاهدة هذا المشهد وكتابته على أنه مشهد للذروة. فكون القصة قد رويت، هذا ما أدى بها إلى هذه الذروة التي هي نتيجة لتحليل الصراع الذي تم اكتشافه خلال لقاءنا الجدلي مع هذا المشهد الحقيقي، وهذا يعني بأن الكاتبة لم تفكر سلفاً بقصة قبل كتابة هذا المشهد؛ ولكن قامت بهذا الشيء بسبب وجود حاجة ماسة للإجابة على أسئلتنا، أو لربطها مع القصة، بينما تم تحويل الحافلة إلى معاني مهمة قام مكاي باستخدامها في نهاية المطاف من أجل لفت انتباه والدته، فالكاتبة على سبيل المثال لا تعرف بأن العشيق السري لوالدته كان سائق الحافلة أو أنه كان له علاقة بحافلة المدرسة، فكل هذا أو أكثر من ذلك تعلق بعناصر القصة التي هي موجودة مسبقاً والتي انبثقت عن الطريقة التي نستخدمها الآن.

هو مبدأ السببية المتماسكة، ففي حالة البحث: ما الذي من المتوقع أن يحدث قبل أو بعد الحدث المهم، والذي يمكن أن يؤدي بنا في نهاية المطاف إلى بداية القصة فهذا يعتمد على المفهوم الأرسطوي والذي يقول بـــ(ضرورة الاحتياجات) فهو مفهوم مزدوج وذو أهمية عظمى بالنسبة للنظرية الأرسطوية. فالأحداث يجب أن تحصل في هذه الطريقة، "لذلك ينبغي أن تكون هذه الأحداث نتيجة ملزمة واحتمالاً وارداً للفعل السابق" وذلك لأن البنية موحدة لهذه الأجزاء، ومن الممكن أن يجري مثل هذا الأمر إذا تم استبدال أي عنصر منها أو حذفه، والذي سيظل مفككاً بالكامل ومزعجاً لشيء لا يشكل وجوده أو غيابه أي اختلاف مرئي فهو ليس جزء أصلياً أو عضوياً متكاملاً.

لذلك يجب على كاتب النص السينمائي أن يحدد ما هو الشيء الذي يفكر به والذي هو أساسي جداً وكذلك ينبغي عليه يبدد جهوده بمخاوف غير واضحة وغير متصلة بالموضوع الأساسي.

وبالمثل ينبغي أن يقوم بمعرفة ما الذي يساعد أكثر على تحقيق فكرته وما إذا كان بإمكانه أن يحققها، لذلك فإن الزمن عامل ضروري لهذا الأمر،فهذا شيء لا يمكنه فهمه كاملاً، فهو يحتاج إلى أن يقرر الاختيار بين أمور عديدة لأشياء مختلفة، فعلى سبيل المثال كما بين المتعة النفسية وأسلوب التجميع الدراماتيكي، فاحتمال وقوع هذا الحدث هو بسبب تعلقه بصحة القصة، فيبين بأن الحقائق التاريخية حيث هي بالطبع صحيحة، لأن هنالك خطر كبير يتعلق بالنص الذي تبين بأنه قد تم التركيز عليه جيداً وقد يتغير كثيراً إذا قمنا بتغيير فكرة واحدة، بينما كل شيء يبدو قابلاً للتغيير والشرح، فهذا ما نطلق عليه اسم (العامل البنيوي) أو (الأمر المتوقع).

فنجد هنا ما يسمى بمبدأ السببية الذي يؤدي بنا إلى الصرامة البنيوية في معظم نظريات كتابة النص السينمائي حيث تجنبه العديد من الكتاب بطرق مختلفة أو تم اختراقه عمداً، فتصبح النتائج بدائل روائية في بعض الأحيان،

ومن الممكن أن يؤدي إلى نشوء حالات تذكرنا بمفهوم ما يسمى الحدث غير المتوقع " Deus ex Machina" كما يبدو على سبيل المثال مثل عمل "الضفادع تمطر في مانوليا" - أو بما يتعلق بالمفاجآت و(الظواهر) والتحولات التي لا أساس لها والتي تعمل على تغيير مجرى الحدث، على سبيل المثال في مسرحية "دوق فيل" للكاتب الدانمركي (لارس فون ترير) وفي "ليليا إلى الأبد" لـــ(لوكاس موديسون).

فهذا نمط سردي دراماتيكي يعتمد على مفهوم السببية والذي يلفت الانتباه كثيراً إلى القارئ وإلى الجمهور وإلى الماضي ونتائجه، فأحدهم يقول بأن الملك "أوديب (أوديبوس تيرانوس) من تأليف سوفوكليس من عام/٤٣٦ – ٤٣٣/ ق.م هو النسخة الوحيدة التي تتحدث عن المعاناة، فهي النمط الأصلي (النمط المغلق على نفسه)، والذي يعني المجرم الأول الذي تمت كل الكتابة عنه. فإذا بدأنا بنهاية المسرحية فإن التماسك المنطقي من الممكن أن يؤدي بنا بشكل منظم للرجوع إلى البداية. وبطريقة مشابهة للحلول السردية التقليدية للمشكلة التي تبدو واضحة في الوقت الراهن من خلال اكتشاف جذورها في الماضي، والتي تبدو بطريقة معينة تعتمد على طريقة تحليل الصراع وتحليل الشخصيات، لذلك فقد تم إثارة انتباه الجمهور في الوقت الراهن.

تجدر الإشارة في هذه المرحلة إلى أن المفهوم البديل أو الملحمة الروائية قد اعتمدت بشكل طبيعي على استخدام كل مجال لا يمت بصلة إلى القواعد الصارمة والسردية لأرسطو، بينما غوته وشيلر يُعرفان مفهوم الملحمة على أنه عناصر مستقلة، بينما الكاتب دوبلن يحدد الاختلاف بين المفهوم المسرحي والملحمة كالتالي: أنه التعارض مع النمط المسرحي السردي، ذلك بأن الشخص بإمكانه أن يقوم برواية الأسلوب السردي الملحمي، وأنه بإمكان المرء أن يقوم بتقطيع هذا النمط إلى أجزاء متعددة كل

جزء على حدا، ففي الملحمة التي نطلق عليها اسم السرد البديل يكون الهدف هو السعي لذلك الأمر بينما في نمط السرد الدرامي فالسعي يقدر بالهدف.

التدريب الثالث والستون:

أستخدم أسلوب القصيدة ذات عدة المقاطع للعمل على رواية القصة في وقت ملائم، مستخدماً أسلوب التسلسل الزمني المعاكس، مبتدأً بحدث يؤدي وظيفة مهمة مثل الذروة، ومن ثم أكتب الأحداث السابقة في ترتيب معاكس.

إن تطبيق كتابة النص السينمائي الإبداعي على البديل السردي من الممكن أن يكون أسلوباً رائعاً للغاية، فالطريقة من الممكن أن تصل إلى ذروتها ليس فقط بما يؤثر على علاقات المقاربة مع الوقت والترتيب الزمني، فمثال جيد على هذا الشيء هو السلسلة الحديثة من فيلم الرعب "film noir" والذي هو تجربة قامت بمرور الوقت باستخدام الوسيلة السردية السمع بصرية من أجل إنشاء قصص تتعلق بالتضليل ولذلك فهي تلعب مع مفهوم الثقة، فالفكرة التقليدية لأساليب سرد فيلم الرعب "film noir" والفكرة المتقاطعة المتعلقة به في النهاية، فآلة التصوير تتميز بأنها خادعة للنص والفيلم والتي عادة ما يتم الشك فيها، وبما يتعلق بالعملية السردية الموازية لها والتي تأخذ منحيين مختلفين في عملية التذكر فهما مثالان معروفان.

عملت التجارب بمرور الوقت والترتيب الزمني على إنتاج نصوص دراماتيكية أكثر إثارة للاهتمام وأفلاماً تجريبية في سنوات سابقة، فيجب على المرء أن يضع في ذهنه ما فعله "دايفيد لنش" الذي أحب أسلوب التلاعب بالوقت، فهو يقول: "أن الاحتفاظ بالأسرار أمر جيد ولكن البوح بها أمر سيء؛ فهنالك اختلاف كبير بين الاثنين".

تحليل النص السينمائي: لفيلم المليونير المتشرد لـــ(سيمون بيوفوي):

تتحدث هذه القصة عن جمال مالك وهو يتيم في الثامنة عشر من عمره يعيش في الأحياء الفقيرة لمدينة بومباي في الهند حيث يتقدم للاشتراك لمسابقة في برنامج، من "يريد أن يصبح مليونيراً؟" حيث الأمة بأسرها تراقب بشغف من سيربح العشرين مليون روبية، غاية الشاب أن يتزوج من الفتاة التي أحبها والتي تبنى عليها هذه الرواية من الألف إلى الياء وهي لـــ"فيغاس سواروب" فالقصة قد حققت دائماً الكثير من النجاح لكونها مسرحية إذاعية وكتاب سمعي من قبل، وقد ربح هذا الفيلم على الفور بثمانية جوائز للأوسكار لعام /٢٠٠٩/ لأفضل إخراج وأفضل سيناريو. فالفيلم كذلك حقق عرضاً تجارياً مبهجاً، والذي تلقى العديد من النقد من بين الأفلام الأخرى حول كون الفيلم والكتاب لا يشكل أكثر من شعور جيد.

من المثير للاهتمام بما فيه الكفاية أن خط الفيلم أعلاه يشير إلى عناصر المشكلة السردية. فالصراع الأساسي ينبثق من أن الصبي قد أتى من الأحياء الفقيرة وأنه يخطط للمشاركة والربح في مسابقة اللعبة المعرفية. فهدفه الربح. وكما أنه يريد أن يتزوج من فتاة أحلامه، هذا الأمر يشبه مقولة تخبرنا: بأن أحد الأشخاص عطشٌ في الصحراء. حسناً فهذا هو الصراع وبإمكاننا أن ندركه بسرعة. فلذلك نراه تائهاً عبر الصحراء، وربما نشاهده يعيد الكرة مرة تلو الأخرى، فهو يعتقد أكثر من ذي قبل بأنه شاهد ماءً ومن ثم يدرك بأنه ليس بماء؛ ومن ثم يذهب بطريقته المرحة ثانية كقول أحدهم: أحدهم عطشٌ في الصحراء يعتقد أنه وجد ماءاً ثم يكتشف أنه يرى سراباً، فالتساؤل هنا أين تكمن القصة؟ فالتساؤل الوجيه أين منتهاً؟ فإذا حقق هدفه، فما الذي سيحدث لاحتياجاته؟ فهل لديه حاجة؟ فهل هي حاجة "جمال" لهذه الفتاة؟

إننا نعلم في وقت مبكر جداً بأنه بحاجة إلى الفتاة أكثر من أي شيء آخر. فهو يعرفها جيداً، فبالتأكيد هذا هدف آخر وليس حاجة تتعلق بتطور

شخصيته، فالذي تعلمه لم يكن ليعرفه مسبقاً، ولكن ما هو الشيء الأكثر أهمية: أنه بما يتعلق بالخبرة أو التجارب التي سنكتسبها كجمهور سواء أكانت فكرية أو عاطفية.

فقد بني النص السينمائي على ثلاثة مراحل متساوية؛ أولها أسلوب الوضع الراهن، المرحلة الثانية فهي في عملية التحقيق في مخفر الشرطة وأما الثالثة في حياته التي تتضمن جميع هذه المراحل حيث تجري في ترتيب زمني منظم فوجود المرحلتين التاليتين تم شرحه في نهاية المشهد الثاني: حينما يبدأ عرض المسابقة ليلاً، تقوم الشرطة باعتقاله في ريبة من قيامه بالغش، فكيف بإمكان طفل ينتمي إلى الشارع أن يعرف الكثير في هذا المجال؟ لذلك يروي جمال قصة حياته في الحي الذي ترعرع فيه مع أخيه سالم حيث تيتموا في عمر مبكر وقاموا بالمغامرة سوية في الطرقات إلى أن صادفتهم عصابات محلية. الفتاة لاتيكا التي عشقها جمال كان يفتقدها في كل وحدةٍ من وحدات القصة التي تفصح عن الزمان والآليات كما في إحدى قصصٍ السلسلة الشهيرة "ألف ليلة وليلة" (فتمت استعارتها كأحد الأشياء كما يريد جمال مثل الأميرة شهرزاد التي تقوم برواية مجموعة من القصص لتتجنب التعرض للموت). هذا الأمر يتكرر على الدوام، على الرغم من أن هذه القصص من الممكن أن يكمن أصلها في مخلية جمال، أو من الممكن أن تكون مثل أي شيء آخر أكثر من أن تكون حقيقية. فجمال يروي قصة حياته. فالسؤال النهائي الذي ستتم الإجابة عليه أخيراً: هو ما الذي سيقوم بفعله هذا الشاب ليحقق رغبته الملحة ليصبح ثرياً نتيجة اشتراكه في المسابقة؟

فإذا قمنا بأخذ نظرة مقربة لهذا النص السينمائي مستخدمين الأدوات التقليدية للبنية السردية، فهي لا تبدو بأنها تعمل بهذا النمط - علاوة على ذلك فهي تبدو مثل كاتب سيناريو يعمل على تقليد الأسلوب السردي (كما لو أنه يخبرنا بأن الحبكة ليست متعلقة بالقصة) فجميع العلامات الواضحة تبدو

بعيدة، والتي يبدو على أنها افتراضية وليست أساسية. فبداية القصة تكمن حينما يكون جمال يتيماً ويقابل لاتيكا فهذه نهاية تقليدية لذروة القصة تحديداً في الدقيقة الخامسة عشرة. وتحديداً ففي الدقيقة الثلاثين يهربان بعيداً عن أعين العصابة التي اختطفتهما وأجبرتهما على أن يصبحوا متسولين. فهذه نقطة التحول الأولى فـ لاتيكا تذهب بعيداً - لأنه أخوه أفلت يدها حينما كانت على وشك القفز إلى القطار الذي يركبونه. ولاحقاً يجدها جمال مجدداً، يخبرهما بأن قدرهما يتحتم عليهما أن يكونا سوية فهو يفتقدها طيلة الوقت، ومجدداً بسبب أخيه. فهو يعاني لوحده أثناء البحث عن لاتيكا وأخيه (فهل لن يقوم بالبحث عنهم) فحينما يجد أخيه (ضمن دليل أرقام الهواتف)، ومن ثم يتبعه فيجد لاتيكا. فلقد وجدها فعلاً. فهو يحاول أن يقنعها، ولكنها تقاومه، وفي اللحظة التالية نجدها قد غيرت رأيها مجدداً - دون سبب واضح. فهو يقنعها بأن تغادر معه، ولكن العصابة قد اختطفتها ثانية، ومجدداً يقوم أخيه بفعل أمر شنيع له، فالآن يبدو بأننا قد مسكنا خيوط نقطة التحول الثانية وندرك بأن لاتيكا تشاهد المسابقة - فالسبب الذي جعله يشارك في المسابقة :"ذهبت إلى المسابقة لأنني اعتقدت بأنها ستشاهدها". فلا يوجد أي مفاجآت كبيرة هنالك، فقد أفصح في المرحلة الثالثة عن قصة حياته منذ فترة طويلة من الزمن، فالهدف الوحيد الذي يراوده في هذه الحياة هو أن يكون مع لاتيكا. ولسبب غير واضح فإن أخيه سالم يقرر الآن أن يساعدها للهرب، فلذلك بإمكان الحبيبين أن يكونا سوية: لذلك يطلق عليها اسم نهاية سعيدة"Ergo".

يبدو أن مفهوم السببية قد تم تجاهله بشكل مستمر. كما تمت مناقشته مسبقاً، فالبطل ليس لديه أي حاجة. ففي هذا السياق هو حقاً شخص متكامل منذ البداية. فليس هناك تطور للشخصية، التي يجب أن تتماشى مع القصة، فجمال لا يحتاج لأن يتعلم أي شيء لم يتعلمه منذ فترة طويلة من الزمن. وبعبارة أخرى لم يذهب من خلال رحلة البطل - لذلك فإن أخذنا نظرة عن

كثب للنص فإننا سنستخدم أدوات نظرية لرحلة البطل التي يبدو بأنها لا تتم، كذلك لأن الفيلم مازال يشاهد من الجمهور، ولكن من الممكن أن يكون قد تم تجاهله وذلك لافتراض بأن هذا الأمر لا يكمن في سبب وظيفة النص، لذلك فلننظر بعمق أكثر.

فإن المسابقة وبسبب افتقادها للحظ، تعمل على إظهار المضيف الذي بطرح الأسئلة على جمال، والذي ينبغي عليه الإجابة عليها؟ فهل هي تبدو كذلك؟ فهل هي الحظ أم القدر؟ علاوة على ذلك هي قصة الحب مع لاتيكا التي تبدو بأنها تحدد مجرى حياته سواء كان يتعلق ذلك بالحظ أو القدر؟ فهذا من الممكن أن يكون سؤالاً مركزياً في هذه القصة. فالغرض من هذا السؤال هو الوضوح كما هي الحال مع الجواب البلاغي: فهو القدر الذي يبدو كأنه في الحقيقة الإجابة على السؤال الدراماتيكي الأول الذي تم تحديده بوضوح حينما تقابل الاثنان للمرة الأولى - ففي الحقيقة التي تمتلك معظم أساليب الحلم المحبب، كما هي الحال في لقاءهما، فقد كانت الغاية منه دائماً كأسلوب السؤال الذي يتضمن الجواب. فقد تحدثنا عن هذا الشيء منذ البداية، ومن ثم أُخبرنا عنه مجدداً أكثر فأكثر حتى النهاية المتأخرة جداً. فنحن في الواقع لا نفهم لماذا أحبته لاتيكا أو لماذا أحبها - فهي جميلة ولكن هنالك العديد من النساء الجميلات، فالحب لا يحتاج إلى سبب لوجوده، فكل شيء يبدو بحاجة إلى الشرح. على الرغم من كون الإلهام العاطفي مهماً، فالإلهام العاطفي ليس مجرد تلاعب عاطفي يحدث حينما نتمكن من اكتشافه أوحين نفترض شعورنا بهذه العاطفة. فالأسئلة العاطفية التي لم تتم الإجابة عليها والمتعلقة بالعلاقة بين البطل وأخيه: لماذا تغير سالم؟ ولماذا قام بمساعدة لاتيكا؟ - من خلال هذه الأمور نجد أن أخيه تصرف بطريقة معاكسة لكثير من الأحداث، فالأخوة هو العنوان الأساسي للقصة، وقصة الحب تفتقد إلى المنتصف وخاصة بمرحلة الحبكة. فالشيء الأكثر أهمية هو بأننا نخسر الاهتمام بالشيء

الذي يحدث، وبالتالي ليس فقط لأننا نعرف على الدوام ماذا سيحدث وما الذي سيكون عليه، ولكن أيضاً لعدم وجود بصيرة عاطفية، ففي الواقع فإننا نراه يحدث بشكل متكرر ونبقى فضوليين دون أن نفعل شيئاً. فما زالت الأسئلة الفلسفية وحتى الأسئلة الروحية التي تم عرضها قد تمت الإجابة عليها ببساطة أكثر وبطريقة واضحة ذاتية؛ فهم يقدمون عرضاً للبنية العاطفية. لذلك بإمكاننا أن نقوم بتحليل النص مع الأدوات التي قمنا بمناقشتها هنا حتى وإذا تم الإقرار بها، فهذه تعتبر أكثر من بنية عاطفية بسيطة.

فهذا الفيلم أوجد جمهوراً واسعاً لأنه يطرح الأسئلة ويتم الإجابة على هذه الأسئلة غير الطبيعية التي تجعلنا عصبيين. وبالتحديد ولأحد هذه الأسباب، فقد كانت كسراً للقاعدة: مألوفة بالنسبة للشخصية الأساسية التي عانت ظلماً فادحاً والتي تم الحفاظ على حركتها حتى الآن، بينما يبقى التركيز على موضوعها، فالبطل لا يشغل نفسه بالانتقام والعنف وجعل نفسه ضحية أو لديه أية عواطف أخرى غير حضارية. مع الأخذ بعين الاعتبار بأن الفيلم قد أنتج في عام /٢٠٠٨/، كونه منبثقاً من حقيقة أن الشخصية الأساسية لا تركز على النقود بالرغم من أنها تلعب دوراً هاماً.

فلقد أصبح الأمريكيون هم البشر المتأخرين فهم يعيشون ضمن نظام فاسد، كما يحدث للناس في كل أصقاع العالم، فحينما حصل جمال على فرصة للغش لم يوافق على فعلها، حينما تبين له بأنه من الممكن أن يكون أحد الأجوبة الصحيحة. على أية حال (فإن كل ما حدث يتزامن مع الإجابة على السؤال الدراماتيكي الثاني) فالشعور بالرضا هو شعور عظيم - فينبغي عليك أن لا تغش لكي تربح! وينبغي عليك أيضاً أن لا تكون شريراً من أجل أن تكون ناجحاً! فالبنية العاطفية للنص (هي مجدداً تعتمد في هذه الحالة على نظام الأسئلة الفلسفية والروحانية المبسطة وعلى أجوبتها) والذي بما لا شك فيه يتعلق بهذه الأسباب لماذا المليونير المتشرد، الذي يتحدث عن شاب يعمل

بجد في مدينة بومباي ضد عملية الفساد المالي المتعلق بالاستثناءات، حيث أصبح الفيلم يعتبر فيلم السنة في أمريكا.

إن أسلوب الكاتب الخاص في اختار منحى ضد التقاليد التي تتعلق برواية القصة عوضاً عن طريقة رواية القصة المتوقعة، حيث أن الصبي من الأحياء الفقيرة ويحصل على هذه الفرصة مرة واحدة في العمر ليصبح مليونيراً وإمكانية خسارته لهذه الفرصة، حيث اكتشف كل ما يحتاج إليه هو الحب، فالكاتب يجعل من البطل مدركاً وجه التمام ما يريد - أو ما هو بأمس الحاجة إليه - أي الفتاة. فهو يستخدم المسابقة من أجل أن يتواصل معها. مما يجعل من طموحه أكثر قوة - ويجعل من ربحه أكثر أهمية وقبولاً حينما ينجح. فالمليون ليس مجرد قالب حلوى يتعلق بعيد الميلاد، فمن الممكن أن يكون هذا الشيء مكافأة لا يحتاجها. فالكاتب يقدم لنا شخصية قد تتجاوز رغبته بأن يصبح ثرياً فهو ليس مهتماً بالنقود بقدر اهتمامه بالحب - فهو لذلك لا يتزعزع عن حبه لها. ففي الحقيقة هو أيضاً متأكد من حبها له، كما نرى في لحظة الريبة أو ما يسمى بانعدام الأمان العاطفي، هو ليس بحاجة لأن يشعر بالأمان - لأن تحبه الفتاة مرة أخرى، هذا لأن الأحياء الفقيرة أوكار للانحلال الأخلاقي، فلاتيكا لا تعيش في عالم البشر المنحل أخلاقياً والمحطمين نفسياً وعاطفياً.

فكما ذكرنا سابقاً، ففي عالم اليوم يلامس هذا الفيلم مشاعرنا. فهو يجيب على توسلات البشر ويعطيهم أشياء لكي يحلموا بها والتي هي عادلة بما فيه الكفاية. فما زال ينبغي للمرء أن يشعر بأسف عليها على الرغم من اتجاهها الروحاني وبنيتها العاطفية والتي جاءت أكثر من تقديرات وتوقعات مخرج الفيلم الذي يعتبر أكثر من مجرد قصة صادقة تنبع من القلب وتتعلق بالحالة الإنسانية.

فهي فكرة مثيرة للاهتمام تشابه البنى السردية البسيطة والمعقدة، لأن هناك أيضاً بنى عاطفية بسيطة ومعقدة. فهذه البنى العاطفية البسيطة تكون

غالباً مقبولةً عندما نجدها في الأفلام التي لا تمتلك بنى سردية متينة والتي هي لحشود كبيرة من البشر. كسلسلة "حرب النجوم" التي تبدو عظيمة، فهي رحلة عاطفية وليست رحلة سردية (على الرغم من الانحرافات العديدة للحبكة) والتي أعتمد نجاحها على ذلك. ففيلم (التايتنك) هو فيلم آخر يتألف من بنية سردية ناقصة والتي تعمل بشكل جلي لتلاءم جميع الأشخاص مثل فيلم (المليونير المتشرد) (نصه لكاتب السيناريو سيمون بيوفوي، والذي عمل الأسلوب نفسه مع فيلم "مونتي البالغ أو الكامل") فهذه هي بنى عاطفية مبسطة لا يتوافق معها الجمهور الراقي، كما أن التأثير العاطفي يمثل هذا المستوى الأساسي الذي يبدو أسهل بالنسبة للعقل المنطقي المتطور من أجل الاستيلاء على هذا الأمر - وربما هذا ما يؤدي إلى افتقاد شيء ما.

العمل مع نفسية الجمهور

منذ الابتداء بتاريخ رواية القصة، فإن الهدف من الراوي هو العمل على إثارة اهتمام المشاهد، فعلى سبيل المثال قامت شهرزاد بإذهال السلطان كل ليلة بقصصها قبل أن تخلد للصمت طيلة النهار. فهل هنالك استعارة بلاغية تتعلق بهدف الراوي في آن واحد (فلمَ لا؟) هل بسبب وجود الراوي؟ فمنذ الحضارة الصينية القديمة إلى هوراس ومن أرسطو إلى بويلو - يدل على شيء واحد هو أن هذه العوامل متحدة: فالراوي الذي الدراماتيكي يجب أن يعمل على إيقاظ اهتمام المستمع والقارئ والجمهور ويبقيه يقظاً منذ بدءه برواية قصته وبإيقاع شعري مريح، والعمل على تجنب الوقفات غير الضرورية، وأن يفاجئ الجمهور في نقاط منتقاة من أجل الحفاظ على القصة ضمن حدود معينة تتعلق بأساليب الاحتمالات أو تلك التي تتعلق بالمنطق. فإدوارد مورغان فورستر قام بوصف طبيعة القصة كالتالي: "ليس لدينا سوى شيء وحيد وجيد - ليسبب للجمهور الرغبة وحب معرفة ما الذي سيحصل في التالي". إنه "لا تشعر بالملل على الإطلاق" كان هذا شعار فرانك دانيال،

الذي اعتبر أن خسارة الاهتمام بالقارئ وما يفضل الجمهور؛ هو الخطأ الوحيد الذي من الممكن أن يرتكبه كاتب السيناريو. فالعوامل النفسية التي تم البدء بها، والظروف النفسية مثل الإثارة والإدراك والانتباه وتوقع الإرهاق وعدم الالتزام بالموعد والتأكيد على أمر معين والمفاجأة؛ كل أولئك يجعلنا نركز جل اهتمامنا على الفنون الحالية مثل المسرح والموسيقى والرقص وبالطبع السينما.

ففي مقابلته الشهيرة جداً لـــ فرانسوا تروفاوت فإن ألفريد هتشكوك يخبرنا عن حالة افتراضية (كأن تتكلم بأن هنالك قنبلة تحت المنضدة) فهنالك طريقتان ممكنتان وبنفس الوقت مختلفتان للكتابة حولهما في سيناريو. ففي الحالة الأولى لن يعرف الجمهور أي شيء لأن القنبلة ستنفجر، ومن ثم فالجمهور سيقفز والمفاجأة ستحدث في الثواني الخمسة عشر الأخيرة. أما في الحالة الثانية إن كان الجمهور يعلم بوجود القنبلة وبأن القنبلة ستنفجر، فلنقل أن ذلك سيحدث خلال مدة خمسة دقائق فنفس المحادثة تحصل بين الشخصيات الذين يجلسون على ذات المنضدة، والتي في الحالة الأولى كان من الممكن أن تعرضهم للموت، حيث حولت الآن إلى شيء مذهل، وسيتم الاحتفاظ بهذا التشويق لما تبقى من الخمسة دقائق. فالمخرج يختتم بأنه ينبغي على الجمهور أن يعرف عن ذلك بقدر الإمكان.

يعرف الجمهور أكثر من الشخصيات، فقنبلة هتشكوك المشهورة تولد نوعاً من التأثير الذي هو مختلف تماماً عن العامل المؤثر الذي يولد التعاطف مع الشخصيات. فهو المفهوم الأرسطوي لـــ(دواعي السرور الملائمة والمتعارف عليها) في حالة مأساوية (تراجيدية)، فإنه من المؤسف أنها تثير الشفقة Eleos (باللغة اليونانية) والرهبة Phobos (باليونانية) فالجملة المقتضبة (فمن خلال الشفقة والرهبة تتم عملية التطهير السليمة لهذه العواطف) والتي تعرفنا بمفهوم الكارثة، والتي لم تقم بفعل الشيء من أجل جعلها أقل إرباكا. فتفسير وحيد يخبرنا

بأن الجمهور يشعر بعواطف سلبية، والذي سيصبح خائفاً لأن الموت المؤلم من الممكن أن يرعب الجمهور، لأن لديه تعاطفاً مع البطل كونه عانى معاناة غير عادلة. فالجمهور يعرف بأن ما كسبه البطل من تجارب لم يحدث في الواقع. فهذه هي المنطقة الآمنة التي تم وضعها في مجال يتعلق بالقدرة على التفكير بأحوال البشر، ومن أجل قبول أن الألم وافتقاد الثروة هي عناصر لا يمكن فصلها عن الحياة البشرية ولرفض كل شعور بالفخر. فقد أخذ أرسطو تأثير المأساة (التراجيديا) على الجمهور بأسلوب جدي كثيراً. ولهذا السبب لدينا الحق للتصريح بأن كتاب (الشعراء) يبدو بعيداً عن كونه عمل يتعلق بالأسلوب، فهو أيضاً عملٌ يتعلق بالتأثير الذي نشعر به أو الذي يلائمنا.

في محاولته للتحليل النفسي للفن كما هي الحالة في تحليل ما استقبله من قبل المتلقي، وأخيراً وليس آخراً، في محاولته لشرح مصطلح الكارثة، فإن العالم النفسي الروسي ليو إس فايكوتيسكي استفاد من فئتين ذوي تأثير مختلف، والتي عرفهما عالم النفس الألماني ريتشارد مولر فرنفلز على أنها تأثيرات مشتركة(مساهمة) و"تأثيرات ذاتية".

خير مثال على وجه التمام: تصنيف هتشكوك لهذين النوعين من التأثيرات وتداعياتهما المختلفة على الجمهور. فالمفاجأة تكمن عندما لا يشعر الجمهور بالريبة في المثال الذي يتعلق بانفجار القنبلة والتي تنتمي إلى فئة التأثير "المساهم" لأن ما يشعر به الجمهور هو مثل العاطفة الشخصية التي تبدو من خلال شعورها الظاهر على الشاشة. ففي تعارض مع ذلك، فهو تشويق الجمهور الذي يعرف بأن القنبلة تحت المنضدة - فهذا الشعور ينتمي إلى نمط "التأثيرات الذاتية". فهنا يتم تحليل طريقة الربط كما اقترح برنارد بكرمان بأن هذا الأمر ذو صلة بالقيام بتحديد الأبعاد التي تشكل ردود أفعال للجمهور في العمل الدرامي: فهذا هي الأبعاد الوصفية التي تتعلق بالنص على خشبة المسرح(المنصة)؛ فالجمهور يشير إلى الاتهام العاطفي والمرجعي الذي

يجمع بين إنشاء شريط سينمائي والواقع المحيط به؛ هذا المفهوم يشير إلى الإدراك المجرد والذي هو اعتبارات نظرية تم تقديمها كعينة. وفي تعارض مع ذلك، فإن "إيد تان" يفرق بين العواطف المدركة المزعومة منجهة وبين المشاعر العاطفية الصريحة بالدليل الثابت (فلا نستطيع أن نساهم بشكل مباشر في الفعل بل نلاحظه فقط من الخارج) من خلال مشاعرنا العاطفية (فنحن نتشارك بالعواطف على أننا مراقبين لعواطف إحدى الشخصيات).

فالاستخدام الصحيح لهذين النوعين المؤثرين هو في غاية الأهمية لكتابة النص السينمائي، ففي كتاب أرسطو (الشعراء: في الوحدة الحادية عشرة) مصطلحات التحول المفاجئ أو (الحالة العكسية) و (الاعتراف) الذي عرفهم كالتالي:

الحالة العكسية هي التغيير الذي يعمل على تحريك العمل بجميع نواحي نقيضه، فالمادة دائماً ما تحكم على احتمالية أو ضرورية الاعتراف بها مثل الإشارة إلى المعرفة على أنها تغيير من الجهل إلى الإدراك، والتي تنتج الحب أو البغض بين الأشخاص والذي حدد قدرهم من قبل الشاعر من أجل ثروة جيدة أو سيئة، فالنمط الأفضل للاعتراف يتماشى مع حالة مثل حالة أوديب.

فالتحول المفاجئ يؤسس لدعائم مساهمة ومؤثرة لأن الجمهور يبدو فعالاً بشكل أساسي لإبرازه على أنه شخصية مؤثرة، بينما يسبب لنا أيضاً ما يسمى "بالتأثير المساهم" حينما يقوم الجمهور بإدراك الحدث قبل إدراك الشخصية بثوانٍ. هنا أصبح بإمكاننا أن نختم بأنه من المؤكد أن أرسطو يعني بذلك هذين النمطين من التأثير حينما يتحدث عن الخوف والشفقة: فالخوف يمكن أن ينتج من حقيقة أن الجمهور يعرف بوجود القنبلة، بينما الشخصيات لا تدرك بوجودها وبذلك فالتعاطف بدوره والشفقة من الممكن أن يكونا قد جمعا على أنه مشاركة(مساهمة) مؤثرة لأن الجمهور لديه العواطف ذاتها الموجودة لدى الشخصيات. فالمعاناة مع الآخرين متطابقة مع التشارك في عواطفهم.

فالتعبيران الأرسطويان الشفقة والرعب يشيران إلى اختلاف عقائدي بين الداعمين لنمط السرد التقليدي وداعمي نمط السرد الملحمي البديل، فالجمهور يشعر بوجود الكاتب أكثر في معظم الأحيان وفق عنصر الملحمة بما يتعلق بعنصر الصوت الخارجي، ولكن حيث يغيب هذا الشيء عنها أيضاً - في الواقع فهو أكثر من السرد التقليدي.

من الممكن أن ينجم ذلك أيضاً عن الجمهور الذي يقوم بتطوير المسافة العاطفية العظمية للأحداث التي تعمل على دراسة ما تم مشاهدته حالياً، حيث كان هذا هو الهدف من المسرح البريختي، بعد ذلك ومنذ قيام بريخت بمعارضة التعاطف الأرسطوي الغريب أكثر من أي شيء آخر. فالعواطف في المسرح البريختي تبدو مفقودة تماماً وبلا معانٍ على الإطلاق. وبالتأكيد ليست هي الحال في الأنماط السردية السينمائية البديلة. فقد شاهدنا في الحالة الأخيرة كيف أن البنية العاطفية تحل محل الحبكة أو البنية الدرامية في طريقة تجعل من الشعور بالغربة شعوراً مستحيلاً بينما تم ربط الملحمة والعناصر المسرحية بشكل فني.

إن مفاهيم الملحمة / البديلة والمسرحية اليوم تكون أقل أو أكثر نجاحاً بما يتعلق بنمطين سرديين مستقلين على الأقل في مجال السينما، على الرغم من أنهما يظهران اختلافاً جوهرياً واحداً فقط: فالسرد المسرحي يعمل على عرض قصة مركزية وحبكة رئيسية وسلسلة من المضامين الأدبية؛ بينما في السرد البديل فهنالك مجموعة من الحبكات من نفس الإيقاع متساوية مع بعضها بعضاً وغالباً ما يتم اكتشافها في آن واحد.

فجان كلود كاريير الذي كتب النصوص السينمائية لعدة مخرجين أمثال لويس بونويل، وجان لوك غودارد، وميلوس فورمان، وبيتر بروك، وأندريزي فايدا، قام بتحديد ثلاثة أنواع للقصص معتمداً على العلاقة بين الكاتب والجمهور. أثناء قيامه بذلك الأمر فقد أشار بالتحديد إلى الإدراك الأرسطوي حيث أن كل قصة هي لعبة بين المعلوم والمجهول، فما هي المفاهيم الثلاثة:

١ - أحدهم يقوم برواية القصة للآخرين ويعرف أن الآخرين قد سمعوها سابقاً. فهذا النمط يشير بشكل أساسي إلى القصص المتعلقة بأحداث تاريخية أواقعية حيث كل شخص يعرف أو يعتقد بأنه يعرف، مثل أفلام السيرة الذاتية ... الخ. فالاهتمام يتركز على الطريقة الجديدة في أسلوب روايته لهم ومراوغته خلال السرد.

٢ - أحد الأشخاص يروي القصة للآخرين حيث يعرفها ولا يعرفونها. فهذا النمط من الممكن أن يشير على سبيل المثال إلى أفلام الرعب وقصص التحري(التحقيق). فالراوي يعرف المجرم ودوافعه لكن الجمهور سيعلمون هذه ا لأمور في نهاية القصة.

٣ - الشخص يروي القصة التي لا يعرفها للآخرين، لذلك فهم أيضاً لا يعرفونها، "فكاربير" يطلق على هذا النوع من القصة اسم "الارتجال" لأنه يُفسح مجالاً للابتكار وللاستكشاف. فهذا تماماً النوع من الأسلوب الذي نستخدمه في طريقة الكتابة الإبداعية للنص السينمائي.

إن مفاهيم التوتر والحدس والتآمر والغموض والإنذار والصراع والقوى الدافعة ترتبط ارتباطاً وثيقاً. أما بالمصطلحات عند هتشكوك فهي التشويق والمفاجأة، فالتشويق يعني بشكل أساسي عدم الوضوح وإمكانية التوقع بأن شيئاً ما سيحدث، والذي لا يجب أن يتركنا مشتتين فعدم الوضوح هذا يعبر عن كل من الأمل والرعب. فالتشويق يجب أن يكون واضحاً قبل أن نصل إلى الذروة، كما أن التوتر يجب أن يكون بارزاً قبل أن يؤدي بنا إلى التحرر من هذه العوامل.

فللعمل على إنشاء التوتر، يستخدم كاتب النص السينمائي ثلاثة أدوات ومؤشرات مختلفة: فهو لا يحب أن تؤدي إلى أمور غير ضرورية؛ وعلى الجمهور أن مهيئاً لهذه التعقيدات مسبقاً؛ لذلك فالتعقيدات تكون قد ظهرت حينما تكون أحدى الشخصيات قد اقتربت من هدفها، ولكن يبدو بأنها قد أُخذت بعيداً عن هدفها في اللحظة الأخيرة.

على أية حال يقول هنتشكوك بأن "العاطفة هي عنصر غير منفصل للإثارة" وخاصة في أنماط الجريمة الخيالية والإثارة (الأكشن) والرعب. فالجريمة تتألف من نمطين للتأثير، ربما يكمن العنصر الأكثر أهمية في بنية الحبكة. على أية حال فالتوتر والمفاجأة هما بالتأكيد غير مخصصين بشكل حصري لهذه الأنواع، ولكنهما أيضاً أدوات في فن التأليف الدرامي(الدرامي) والتي يمكن أن تستخدم في النمط الهزلي (الكوميديا)، والذي يعتبر عموماً من أكثر هذه المراحل صعوبةً. على أية حال؛ فأسلوب ردود الأفعال العاطفية في الكوميديا تكون مختلفة كلياً عن مثيلاتها في التراجيديا.

فإن الهزل عند برتولد بريخت هو شعور عاطفي بالاغتراب والقطيعة. بينما يصف أنطوان تشيخوف في مسرحيتيه "النورس" و"حقل الكرز" على أنهما مسرحيتان هزليتان تماماً، وذلك - بسبب الشعور بالتعاطف مع شخصيته والذي يُعرف هذا الشعور بأنه الشفقة والتأثير المشترك.أما بريخت فيرى أن أسلوب الشعور بالغربة على أنه أسلوب هزلي، وحتى بما يتعلق بالمسرح الأرسطوي الحسي الذي تم تحديده باثنين وأربعين مقالة على أنه أداة صغيرة للمسرح، فالصورة الغريبة هي التي تتيح لنا المجال لإدراك الموضوع، والذي باستمرار يضفي عليها تأثيراً غريباً.

التدريب الرابع والستون:

حلل حدثاً لنص تم الانتهاء من كتابته، ودون كل ما يعرفه الجمهور في كل نقطة تتعلق بالزمان، وتعمل على تحديد ما الذي تعرفه الشخصيات الأساسية.

يساعد أسلوب التحليل الذي يعتمد على التسلسل كاتب النص السينمائي لكسب لمحة عامة ومتكاملة عن الجمالية الداخلية للنص. هذا التسلسل من الممكن

أن يكون عنواناً مستقلاً؛ وهذا العنوان من الممكن أن يأخذ نمطاً يتعلق بالسؤال. السؤال في بداية التسلسل يفرض ترابطاً وثيقاً يعمل على توحيد المشاهد المتسلسلة، ويقوم بإضفاء البنية عليها. سنجد الإجابة على هذا التساؤل في السياق المتسلسل.

فالنص السينمائي لفيلم "الشقة" هو أحد الأمثلة المفضلة التي قام فرانك دانيال بتحليلها والتي هي مناسبة بشكل رائعة لطريقة التحليل المتسلسلة، لأنها قامت بابتكار ثمانية فصول تقليدية: اثنان في المشهد الأول وأربعة في المشهد الثاني - فلذلك يعتبر المشهد الأكبر - واثنان في المشهد الثالث. فكل فصل هنا يكمن بين الخمس والسبع مشاهد العظيمة.

مقتطف من أسلوب تحليل النص السينمائي "الشقة"

النص لـــ (بيلي ويلدر و آي أيه إل دايموند)

"بود باكستر" عامل في مكتب بدوام جزئي، يسمح لمديره باخذ مفتاح شقته ليستخدمها كعش للغرام، لأنه يريد أن يدخل في العالم الذي لا يدركه باكستر، فالمرأة التي يحبها والتي هي على وشك مغادرة الشقة. فباكستر يواجه تآمراً محبوكاً من مديره، فباكستر سيتخذ قراراً حاسماً:

المشهد الأول:

الاحتمال الأول: هل في مقدور باكستر في النهاية أن يخلد إلى النوم في شقته؟

الاحتمال الثاني: هل في مقدور باكستر أن يحصل على ترقية من أجل القيام بفعل كل شيء يستطيع فعله من أجل مدراءه؟

المشهد الثاني :

الاحتمال الثالث: هل في مقدور فران كوبيك أن تأخذ تصرفات باكستر على محمل الجد؟

الاحتمال الرابع: هل سيستمر باكستر بالسماح لمديره شلدراك بلقاء فران في شقته بعد الآن وبعد أن علم الآن بأنها حبيبته؟

الاحتمال الخامس: هل سيحافظ باكستر على فران؟

الاحتمال السادس: هل سيستمر باكستر بالتبرؤ وإنكار كل شيء يخصه؟

المشهد الثالث:

الاحتمال السابع: هل سيختار باكستر فران أم سيختار مستقبله؟

الاحتمال الثامن: هل ستقبل فران بباكستر؟

كقاعدة: يجب علينا وصف الاحتمال من وجهة نظر البطل، حتى وإن كان أحياناً لا يتضمن شخصيات أساسية.

بنية النص السينمائي: العامل الثامن

(الإجابة على السؤال الدراماتيكي الأول)

في المشهد الثالث يتقدم لأبطال نحو الصراع النهائي، فهو العائق الأكثر صعوبة بوجه وصولهم إلى أهدافهم، وفي الوقت ذاته، فإن السؤال الأساسي والذي هو السؤال الدراماتيكي (المثير للاهتمام) الأول ستتم الإجابة عليه ضمن البنية التقليدية، عند النقطة التي تكتمل فيها خبرتنا بما يتعلق بتطور الشخصية المحيطة بنا، وهذه قاعدة تحصل على الدوام في نهاية المشهد الثاني. على الرغم من ذلك، فنحن ما نزال بأمس الحاجة إلى دليل يتعلق بتغيير الشخصية لاعتقادنا فقط بأن البطل قد يتغير بالتأكيد حينما ندرك ردة فعله لحدث مشابه للحدث الذي خبرناه في بداية سعيه في المشهد الأول.

هذا يشير بشكل أساسي إلى فلسفة التطور والتحولات ضمن الشخصية الأساسية في السرد التقليدي الذي ذكرناه سابقاً (أنظر القسم الذي يتعلق ببنية النص السينمائي العامل الأول) فهو يفترض صراعاً قوياً بين الهدف وحاجات الشخصية. وهذا يعني أيضاً اتجاهاً فلسفياً محدداً بالنسبة للكاتب ولرغبته بإرسال رسالة قوية سيتم التعبير عنها بوضوح. ولكنها الدراما(المسرح) وليست الحياة كما خبرناها. بل هي نتيجة للحياة والصراع المنظم الذي تم التعرف عليه. فالحياة نادراً ما تقوم بعرض مثل هذه الحلول الخالية من العوائق والتي تُعتبر مقبولة كما في بعض أفلام السينما ذات البنية التقليدية، فنادراً ما يتغير الناس في مثل هذه الحالة المثيرة(الدراماتيكية)، ففي أنماط سردية بديلة؛ فالأسلوب التعليمي(التربوي) يغير من الشخصية القيادية التي تبدو بأنها غير موجودة أصلاً. فالعنصر البنيوي هنا هو ما نطلق عليه اسم الذروة، فهو ما زال هنالك ولكنه يكتسب معنىً آخر مهماً، فـــ "علم الدلالات" هو على الأغلب ما يشير إلى ردة الفعل العاطفية للجمهور التي تصل إلى ذروتها.

ففي النقطة البنيوية الأخيرة فإن الصراع الأخير يتعلق بمعظم واضعي نظريات كتابة النصوص السينمائية حيث يطلقون عليه اسم "الذروة" أو "الذروة النهائية" والتي تعتبر النقطة الأهم. فغوستاف فرايتاغ يطلق عليها اسم "الكارثة". النقطة الأهم تعود إلى مفهوم تطهير العواطف الأرسطوي، بينما نظرية النص السينمائي تعتمد على قراءة أسطورة جوزيف كامبل التي تعتمد على السعي للنهوض بالبطل من أجل التحول الكامل حيث يطلق على هذه النقطة المميزة اسم "عملية إعادة الأحياء". فهنا يرينا كاتب النص السينمائي أن بطله قد تخلى عن النص الذي تم تحديد صعوبته ويتم إعادة تشكيله (إحيائه) على أنه شخص جديد.

بشكل مستقل فإن ما نطلق عليه اسم النقطة البنيوية الأخيرة هو شيء محدد يتعلق بما يسمى بلحظة الحقيقة. في النهاية سنحصل على الإجابات

حول تحول شخصية البطل في الفصل الأخير من القصة. حيث ينبغي لكل من الجمهور والكاتب أن يكون لديهما شعور بأن القصة قد انتهت. فكتاب النصوص السينمائية لا يأخذون هذا الشعور على محمل الجد بما فيه الكفاية، فهم يستمرون بالسرد غير الضروري، فليندا سيدجر تشدد على أن هذا الشيء يجب أن يكون أحد الصفحات الخمسة الأخيرة في نهاية النص.

الشيء الوحيد التالي الذي من الممكن أن يحدث هو نتيجة مختصرة تعمل في النهاية على جلب كل العناصر التي لا تزال في طور النمو.

هذه الذروة تعتبر أعلى نقطة بالطاقة واللحظة الحاسمة بالاعتماد على نمط التناغم(الإيقاع) ضمن القصة، وهناك شيء ما بالتحديد من الممكن أن نطلق عليه اسم "الذروة النهائية" لأنه ليس من الضرورة أن يكون موجهاً نحو فعل ليس بأكثر مما تشير إليه الأسئلة الدراماتيكية، فلننظر إلى أفضل مثال على ذلك فيلم "الربيع والصيف والخريف والشتاء ...و الربيع" للكاتب والمخرج الكوري كيم كي دوك: فهو يتحدث عن راهب عجوز مع تلميذه اللذان يعيشان سوية في معبد صغير في بحيرة الجبل حيث تمر عليهم الفصول عدة مرات، لذلك فإن الراهبان يمران بمراحل مختلفة من حياتهما التي في النهاية هي حتماً مأساوية(تراجيديا). تتجلى المأساة حين يتنبأ الراهب العجوز أثناء إعداده لشيء ما. فبالرغم من العين الساهرة للراهب العجوز في مراقبة الراهب الشاب، فقد تمكن الشاب من القيام بتجربة مؤلمة أدت إلى فقدانه براءة الطفولة، فهو يعبث بربط بعض الصخور الثقيلة بالحيوانات الصغيرة بحيث تقييد حرية تنقلها، فالراهب العجوز قد طلب فعل هذا الشيء منه - فحينما يستسلم الصبي فجأة لطلبه، يعود ليطلب كنه إزالة الصخور إذا كان قد نفق أحد هذه الحيوانات، ففي هذه الأثناء، سيضمر عبء هذه العمل في عاطفته على الدوام. فحينما وجد الراهب الشاب جثتين أو ثلاثة لحيوانات سرعان ما انفجرت الدموع من عينيه. فهل حقاً عليه تحمل عبء هذه الصخرة في حياته إلى الأبد؟ فهل فعلاً الراهب العجوز كان محقاً؟ فهل هنالك أي تعويض لذلك؟

فالموضوع هو الألم الذي يتعلق بالنوايا الإجرامية كما يقول كيم كي دوك. فالإجابة على السؤال الفلسفي الديني حول العلاقة بين الآلة والبشر (والذي تم وتوجيهه وطرحه في موضع السؤال الدراماتيكي في حبكه) قد تم طرحه حينما قام الراهب الشاب بربط الحجارة الثقيلة بساقه ومن ثم قيامه بتسلق الجبل الشاهق من أجل أن يضع تمثال بوذا في القمة. هذه هي ذروة القصة، في حال لم نفهمها وفهم الإجابة على التساؤل: سواء كان عليه أن يتحمل عاقبة نواياه القاتلة أم لا؟

فالمخرج يقوم بالتعارض مع هذه الحيوانات الصغيرة منذ بداية الفيلم. وفي نقطة التحول الأولى فإن الشاب قد ترك معلمه وأخذ تمثال بوذا معه فهل سيعود؟ فهل ستجد السلام خارج هذا العالم؟ فالسؤال ينشأ منبثقاً عن المشهد الثاني. الإجابة هي: لا. لأن الراهب الشاب لن يجد مصيره في هذا العالم، فهو في نقطة التحول الثانية يعود إلى الخير ويأخذ موضع معلمه الذي توفي في هذه الأثناء، أما الآن فعليه أن ينقل حكمة معلمه لراهب شاب آخر - على الرغم من كون القيام بهذا العمل مؤلماً، فنبدو في حلقة مفرغة هنا.

تكمن الذروة في الحقيقة التي هي نهاية القصة. "فبعد الذروة ستنتهي الحفلة ويحين وقت العودة إلى المنزل" كما تقول ليندا سيدجر، أو في كلمات أرسطو "النهاية ..." والتي تتبع بشكل اعتيادي بعض الأشياء الأخرى سواء كانت ضرورية أو كقاعدة يتم العمل بها، ولكن لا شيء يتبعها.

العمل مع البنية العاطفية

كما قال هتشكوك فإن أهم مجال لدينا هو إنشاء عاطفة، والمجال الثاني الأكثر أهمية هو الحفاظ على تلك العاطفة، فهذه هي الأهمية الكبرى على الصعيد العاطفي.

فنظرية البنية العاطفية هي طريقة جوهرية وملائمة لأسلوب كتابة النص السينمائي الإبداعية، ففي مرحلة التحليل يجب تسليط الضوء على البنية العاطفية بحسب طبيعة النمط الإبداعي لكل من الكاتب والجمهور، بحيث تظهر لنا كيف أن النص يمثل الضمير والعاطفة كما في مفهوم "التناغم(الإيقاع) العاطفي" الذي يستخدمها مايكل هار في الرسم (والتي نعني بها المناهل والتي يتدفق من خلالها العمل الإبداعي من مختلف المصادر) فالبنية العاطفية في النهاية ليست أكثر من فرضيات تساعد في تجنب الأسلوب التجريبي كما هي الحال في السمات الخاصة لعملية التصنيف البراغماتي (واقعي)الضيق.

فغوستاف فرايتاغ يصف بكتابه أسلوب المسرح كيف أن الأشخاص اللذين قاموا بملاحظة آثار التراجيديا(المأساة) بأنفسهم وجب عليهم أن يلاحظوا كيف أن الشعور والمحنة يسببهما التحريض من قبل الشخصيات في ترابط مع توتر قوي (والذي يعزز من تماسك الحبكة) الذي يستولي على حياتهم العاطفية. فالشعور والمحنة على أية حال، تم تدوينهما أيضاً بشعور يتميز بالارتياح الكبير، لأن الجمهور من خلال التأكيد على الأفكار والمعاناة وقدر البطل فقد بدت كل هذه الأشياء تختص بهم وتجعلهم يخوضون تجربة في حرية مطلقة وبما يدعى بالتحريض الأكثر حدةً ضمن في مركزه (منتصفه)، والذي يتم نقله بنفس الوقت بعيداً عن الأحداث كما تم الإشارة إليه في مكان آخر، ويمكن تفسير ذلك الشعور لدى الجمهور على أنهم متفوقون على الشخصيات، أو كما هي الحال في وصف بصيرتهم العاطفية وخبرتهم التي أُسس لها من خلال المسرح والتي تتميز بمعانٍ تتعلق بالبنية العاطفية.

فهو ترابط الإثارة العاطفية مع القوى التحريضية للخيال، وأخيراً وليس آخراً فهو يتعلق بالمحاكاة العقلية التي هي سمة مطلقة تتعلق بفن الدراما(المسرح). فعلى الرغم من الجدل الجاري، فسأعمل كل جهدي للتأكيد

على أن الموسيقى من الممكن أن تجعل أرواحنا تهتز أكثر من المسرح. ولكن هذا الشعور يستدعي تأثيرات عاطفية مباشرة ربما تقود إلى القليل من الوقت من أجل تحفيز الأفكار نتيجة لتأثير الصور (بالتفاعل في كثير من الأحيان مع الصوت والموسيقى) وتأثيرها المباشر على (اللاوعي) وقيام السينما بشحذ الطاقة الدراماتيكية حتى أكثر من المسرح.

فالسينما؛ أكثر من أي شيء آخر قد تعمل على إنشاء هذا الشعور من خلال الجمع بين المستوى المعرفي والعاطفي (مع العمل الناجح)، لتنتج معجزة المعنى. فالوجود يعني الجدل والمراوغة وبالبحث عن المعنى من منظور ما يتعلق بعدم عدالة الأحداث العشوائية - أو القدر، وبكيفية نظر المرء إليها. فالمرء يتذكر الصراخ الطفولي اليائس" أن هذا ليس عادلاً"،والذي يعني بقدر ما أنه لا يوجد لها معنى، ولا أهمية لها. فإن سحر السينما يتمثل في العمل على إنشاء المعنى وخلق شعور الاعتراف والوعي والمعرفة.

فالواجب الأكثر أهمية يكمن في إنشاء ودعم هذه المشاعر على وجه العموم، فإذا كانت الفكرة أو العاطفة الأساسية تعني المدلول بعينه الذي تم تدوينه بالبنية العميقة للنص السينمائي، وبالإضافة إلى ذلك فالحياة العاطفية ضمن مسار الفيلم التي تمتلك بنية متينة من الممكن أن يتم طرحها والتعرف عليها، ومن ثم فإنه بإمكاننا التفكير ملياً بأن بنية النص السينمائي لا يمكن أن تكون أسلوباً للحبكة أو ما يسمى بالحلقة المفرغة لسعي البطل، بل يجب أن تكون هذه البنية عاطفية على وجه التمام.

ففي طريقة ملهمة جداً فإن فرايتاغ يقوم برسم نهاية واضحة المعالم للفن المسرحي(الدرامي) الذي يمتلك تأثيراً عظيماً ليس لأن الجمهور يحب أن يكون معرضاً للإزعاج بل لأنه يشعر بالشوق للطريقة الإبداعية. فإلى حد ما يحث الكاتب المسرحي الجمهور على الإبداع - لأنه ينبغي على الجمهور أن يدع عالم الشخصيات بأسره ليكون قابلاً للحياة، بكل من الألم والقدر اللذين

يترافقان معاً، فها هي النهاية التي تم تلقيها والمرتبطة بكل هذه الأشياء، فيجد الجمهور نفسه مساهماً في العملية الإبداعية المضطربة. لذلك يشعر الجمهور في المرحلة ما بعد الإبداعية بالحنان والارتياح فهو شعور مشابه لشعور الشاعر أثناء المرحلة الإبداعية الخاصة به. هذا في نهاية المطاف هو الشعور والصدمة والألم الذي يعيش فيهم، والذي يعني الرضا الذي ينقل الجمهور بعيداً عن الأحداث. لذلك فإن كُنا في ريبة من أمرنا؛ فهنا يأتي الجواب كيف أن فرايتاغ يرى الأشياء من منظوره: الجمهور لا يشعر بالتفوق على الشخصيات؛ بل هذا الأمر هو النظرة العاطفية التي تم تحقيقها من خلال المسرح والتي تعبر عن مدى رضا الجمهور.

الفيلسوف فريدرك نيتشه يطلق على الشعور بالرضا اسم "البهجة المأساوية"، والتي تجعل الجمهور في المرحلة ما بعد الإبداعية "جمهوراً فنيا". فالعمل المسرحي يجعلنا نشعر بالبهجة التي تتجاوز العامل الحسي فقط. فالفكرة العاطفية والبنية العاطفية يزوداننا ببهجة المعنى، حيث بهجة اكتشاف أن كل شيء في الحياة يعطينا معنى معيناً، فهذه هي البهجة التي بإمكانها أن تزيل كل الألم من البداية. فعمل الفن تم فهمه على أنه مركز للبداية المتعلقة بالبهجة فوق الطبيعية (الميتافيزيقية) التي تم التعبير عنها. فالفن بأسره هو فعل تعزيزي كما يقول نيتشه. والذي رأى تراجيديا العصور القديمة كطريقة لتعزيز هذا الشيء - لذلك فهي تذكرنا بمفهوم الشفقة المتعلق بالتعاطف كما تمت مناقشته سابقاً. وبالنسبة لنيتشه فإن اليونانيين القدامى، يقصد بذلك الفنانين والجمهور، أثبتوا بأنهم كانوا قادرين على مواجهة الاحتمالات الأسوأ المتعلقة بالوجود الإنساني، من اجل القبول بها والعمل على تغييرها كثيراً (أنظر الملاحظات المتعلقة بنظرية الراسا الهندية في قسم بنية النص السينمائي، العامل السادس).

فهذا يعني بأنه على كاتب النص السينمائي أن يبحث عن البنية العاطفية التي تتناقض مع معظم الأنماط البنيوية الأخرى، سواء أكانت في ردة الفعل

العاطفية المتعلقة بالجمهور أو في عملية إنشاء ردة الفعل هذه. فالعقد البنيوية المستقلة عن ردود الأفعال العاطفية قد تم إنشاءها مع الجمهور ومع الكاتب، لأن كل عمل مسرحي هو وحدة غير منفصلة عن المعنى والإدراك. لأنه يبدو أنه من المهم بالنسبة لي التأكيد على ضرورة أن العواطف السينمائية تبدو في نطاق واسع على أنها تقتصر على معنى الحبكة والعواطف الواعية، التي تم تخفيضها بشكل أساسي إذا لم تكن على خطأ. فهي أكثر مما كانت عليه الحال في عملية التفاعل والتي تحدث بين عواطف من مراحل متنوعة، حينها يجب على المرء أن يفهم العواطف على أنها ظواهر متعددة الأبعاد لكون العناصر النفسية والحيوية مقيدة مع الانطباعات الاجتماعية والخبرة الذاتية المستقلة.

وبما يتعلق بالنقاط البنيوية، فالعقد البنيوية للبنية العاطفية كثيراً ما يتم إنشاؤها على أساس غريزي بدلاً من القيام بعملية التخطيط الدقيق. في الفصل الذي يتحدث عن الفكرة العاطفية التي تم ذكرها، حيث أن كاتب النص السينمائي ليس بالضرورة أن يبحث عن فكرته، وحيث أن الفكرة مسؤولة عن الجزء اللاواعي للقصة. فبالإضافة إلى ذلك فقد أشرنا إلى التدريب الأول من هذا الكتاب حيث أن كل شخص منا يتميز بوظيفة روائية وغريزية خاصة به، وكيف تنهى القصص بشكل بنيوي والتي تنشأ على ما يبدو من خلال عملية عشوائية. فالغريزة الروائية هي الشيء الوحيد الذي امتلكناه حينما كنا أطفالاً والذي يمكننا استدعاءه في أي وقت، فحينا نقوم برواية قصة للطفل ونراقب ردة فعله أو فعلها في مسار السرد فإننا نسرع أو نبطئ من أسلوبنا الروائي المتعلق بالإيقاع ولطالما ننتظر من مستمعينا الصغار التوقف عن متابعتنا - لأن الملل بدأ يصيبهم، ذلك لأننا نروي قصتنا بمزيد من السرعة أو لأننا قمنا بتزويدهم بالكثير من المعلومات الفكرية أو العاطفية أكثر مما يستطيعون استيعابه في أدمغتهم. فنعمل على استخدام الطريقة ذاتها حينما نقوم بتحرير (كتابة - طباعة) النص السينمائي – فالتحليل المتعلق بالبنية العاطفية من

الممكن أن يساعدنا في ضبط الإيقاع المتعلق بالنص حيث يبدو انه ضروري لنا أحياناً - إلا أننا لا نستطيع وليس بمقدورنا أن نفعل الشيء ذاته في المسودة الأولى، لأن ذلك سيعطل الطريقة الإبداعية إذا قمنا بذلك الفعل.

ففي القصص المثيرة(الدراماتيكية) التي لا تبدو للوهلة الأولى ملائمة في الشكل التقليدي السردي فهي نقاط بنيوية تبقى على الرغم من تجاوبهم مع الحقائق الأخرى ففيلم (فيرا دراكي في عام ٢٠٠٤) الذي كتبه وأخرجه مايك لي يزودنا بمثال جيد. فالمحطة الأولى في رحلتنا العاطفية كأفراد من الجمهور هي اللحظة التي نتوقع فيها الحدث التقديمي أو الافتتاحي، فهو يتعلق بمتن المشهد الأول ضمن الدقائق الخمسة عشر للفيلم. فالفيلم متميز بنغمته الخفيفة الخاصة به لتوقظ فينا الشعور الذي نشاهده ببساطة على الدوام في حياتنا اليومية حيث تم التعرف عليه، ففجأة نُجبر على مشاهدة مشهد يتعلق بهتك عذرية شابة في أول علاقة حب لها. فلاحقاً من الممكن أن نتوقع نقطة التحول الأولى في النمط السردي التقليدي، فنرى كيف أن شخصية فيرا داركي تقوم بتنفيذ بعملية إجهاض لشابة أخرى. فنحن قادرون على تحمل هذا المشهد أخلاقياً وعاطفياً، لأننا شاهدنا أحد الأسباب المروعة والمحتملة لهذا الحمل غير المرغوب به. فمهما يكن اتجاهنا العقائدي فيجب علينا أن نشعريان فيرا دراكي تعمل على مساعدة الفتاة. فالشعور العاطفي لمشهد "الاستحمام بالماء البارد" توصلنا إليه من خلال مشاهدة مشهد انتهاك العذرية والذي هو تجربة عاطفية تتعلق بالإجهاض ويساعدنا على ربطه بالتجربة العاطفية الأولى، حتى وإن كانت الشابتان ليستا هما نفس الشخص، ففي النمط التقليدي السردي فإن الشابة في مشهد انتهاك العذرية على الأرجح ستكون نفس الشابة في مشهد الإجهاض (السلسلة السببية من الأحداث) فالحدثان هنا يمتلكان تواصلاً موضوعي، فموقعهما يتعلق بأسلوب السرد الخاص بهما وبالإيقاع الخفيف للفيلم الذي يؤدي وظيفة كالعقد البنيوية.

فهل أبلى العملان العاطفي والأخلاقي سويةً بلاءً حسناً؟ الإجابة: بنعم و لا. فالشيء الأخلاقي في الفيلم هو أمر ثابت يبرز بمرحلتين - المرحلة العالمية والتي تشمل النص بأسره (العامل الأخلاقي المتعلق بالقصة). والمرحلة الثانية هي العامل الخاص الذي يتعلق بالعناصر المستقلة للنص.(نعني بذلك نشوء الشخصيات والصراعات) ففي فيلم فيرا دراكي فإن مايك لي يعمل على العامل الثاني الذي يتميز بأنه على مستوى كبير من الدهاء. فالجمهور يراقب باستمرار ما الذي يحدث على الشاشة - فالعواطف والتفاعلات الأخلاقية في النهاية ليست أكثر من مجرد جزء ضمن النشاط المقبول وبالتالي فهو جزء يتعلق بالتعرف على الجمهور.

تم بالماضي تفسير المفهوم الأرسطوي للكارثة بشكل مختلف. فأرسطو يعامل الكارثة مثل قطعة نقدية بوجهين - كان الوجه الأول لعملية التأثير. فهنالك مجال للشاعر لإنشاء تماسك منطقي للحبكة. وفي الوجه الثاني للعملة نجد المرحلة المؤثرة بما يتعلق بعملية التعرف هذه، والتي هي في دائرة اهتمام الجمهور، "ليعتمد الشاعر في كتاباته على ما يطلبه ويتمناه جمهوره"، كما يقول أرسطو بعبارات أخرى، فهو يستخدم هنا الفاعلية الشعرية. هو يعتبر أيضاً بنية الحبكة على أنها المجال الأعظم للشاعر ويحدد العلاقة بالتعرف على الدراما (المسرح) والاستمتاع بالفعل والمتعة على أنهما الشيء الأكثر أهمية وتميزاً وتحديداً.

على أية حال، فالمتعة عند أرسطو تكون مضاعفة وغير منفصلة عن العوامل العقلانية والعاطفية - في هذا الترابط؛ عموماً ليس بمقدورنا أن ننسى أفكاره التي فسرناها على أنها فكرة عاطفية وكأساس ومركز للقصة.

فنحن نرى بنية الحبكة على أنها المجال الأكثر أهمية بالنسبة للكاتب والتي غالباً ما تؤدي إلى التنبؤ بالفعل الدراماتيكي - خاصة إذا تمت مشاهدة هذا الأمر على أنه نقطة المغادرة بالنسبة لكتابة النص السينمائي. فهذا

يفترض بدوره وحدة متكاملة وعظيمة ومتقاربة لا يمكن فصلها، وخطة هندسية مسبقة الإعداد مثل التيار الأساسي الهوليودي الذي يتعلق بمبدأ الممسك والمتقدم "Took on And Promoted.

فالمتعة بالنسبة لأرسطو لا تعني المتعة الظاهرية بمعنى الهروب من الواقع، والتنشيط والإثارة الرعب أو حتى الانحراف.

ففي الوقت ذاته، لا يمكننا أن نعني بذلك الرضا العقلاني والمتميز، فهي المتعة المتعلقة بفن الشعر وليست التعبير الشعري أو البحث عن الحقيقة التي تُعتبر السبب المستقل للإبداع الشعري.

فالمتعة تعني الرضا الفكري والعاطفي؛ وتعمل على افتراض قصص تعتبر مثيرة وملهمة، والتي تدفعنا خارج حياتنا اليومية وتقوم بإثارة مشاعرنا حتى النخاع. وتعمل على توسيع نطاق خبراتنا حيث هي بحد ذاتها خبرات كامنة، والسبب هو أن القصص الناجحة تمتلك البنى العاطفية الأكثر متانة.

فهذا يعني بأية حال من الأحوال التيار الأساسي التقليدي للأفلام التي ليس لها بنية عاطفية. فتحليل البنية العاطفية هو مجرد أداة أخرى تستخدم للتحليل والتي تشتمل على مجالات واسعة لكتابة النص السينمائي أكثر من النظريات التقليدية. إضافة على ذلك، فالسرد التقليدي للنص السينمائي يضيف على البنية العاطفية بعداً آخر، حيث بإمكاننا أن نقوم بتحليل ببنية الحبكة ورحلة البطل. فالمخرج هو المُتلقي الأول للبينة العاطفية للنص السينمائي بمساهمته الفنية، فباستطاعته تقديم الكثير أو القليل من الطاقة الدراماتيكية الأصيلة.

فكيف بإمكان هذا المجال الواسع أن نجعله يشمل تحليل البنية العاطفية؟ إن أحد أعظم واضعي نظريات النص السينمائي على مر الزمان، والذي يعبر بوقت واحد عن كل الأبعاد عن ما نطلق عليه اليوم بشكل - صحيح أو خاطئ - اسم "القواعد الأرسطوية"، فنحن نتكلم عن أحد واضعي نظريات المدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة: ألا وهو سيزار زفاتيني؛ فهو كاتب

نصوص سينمائية لأربعة وخمسين فيلماً من أعوام /١٩٤٠-١٩٩٢/ (من بين النصوص التي كتبها فيلم سارق الدراجة). فليس هنالك تحديداً ظاهرة أخرى غير هذه الظاهرة التي تتعلق بتاريخ السينما والتي تمتلك مثل هذا التأثير على الدراما(فن التأليف الدرامي) في العالم بأسره كما في مدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة. والتي تعني التحرر من السرد الأرسطوي الصارم، فهي تنشأ بالنسبة للآخرين فارقاً مهماً عن السينما التجارية؛ هذا الاعتقاد الأخير كان بداية فقدان الأفلام الأوروبية للجمهور.

بالنسبة لزفاتيني، فإن الهدف ليس في تشكيل الظروف وتحويلها إلى واقعية افتراضية لإعطائها بريقاً للحقيقة، بل من أجل تصوير هذه الأشياء كما تبدو عليه، فلذلك فهم يشيرون إلى معانيهم الخاصة. فالهدف الحقيقي من السينما هو ليس في رواية القصص أو الأساطير كما يكتبها - فبفعل هذا الشيء فإنه يتم تزويدنا بالعامل النظري الذي تقوم عليه المدرسة السردية البديلة التي تعتمد على الاختلاف الأساسي المختلف عن العامل الدراماتيكي (المسرحي) والذي (يتبع المثال السابق لبريخت) حيث صنف من قبل العديد من واضعي النظريات على أنه نمط ملحمي كالسرد البديل، فإن الترابط السببي للقصة لم يعد لديه معنىً أساسياً.

فعلى الرغم من هذا الشيء فإن جميع أفلام المدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة قد اتبعت تقاليدها برواية القصص، فالشيء الوحيد الذي تم تحديده لهم وبشكل جزئي هو كيف رويت هذه القصص. فهناك حبكة واحدة تشير - كما شاهدنا- أنه لا ينبغي بالضرورة أن تنبثق عن حبكة أخرى؛ فقد ربطت الأحداث مع بعضها بعضاً من خلال الفكرة العاطفية التي تتعلق بما نفكر به. فهي تشكل قلب الدراما النابض. في نفس الوقت، فالصراع لا يكمن بين الشخصيات بل يكمن ضمن ظروف تتعلق بأفلام محددة، فالوضع يبرز حينما كانت الحبكة موجودة. فالنقاط البنيوية تستمر في الظهور - فقط الآن هي تقدم لنا حقائق أخرى كما كتب هيغل:

فكل شيء يتم بناءه بأسلوب الحبكة الذي يؤدي إلى الشخصية الداخلية وبما يتعلق بأساليب الشعور بالواجب والإدانة والنية. من خلال هذه الحالة، فالشيء الخارجي للأشياء يقوم بتلقي الدور الذي يتضمنه، لأن ما يسمى بالواقعية الموضوعية هي التي تنظم الأسلوب والتي تجسد أيضاً الحظ الأوفر للمحتوى بشكل طبيعي، وبما يتعلق بالظروف والشخصيات الإيجابية، على سبيل المثال الأبطال فشخصياتهم غالباً ما تكون إيجابية. فهذا على وجه التحديد هو مبدأ المدرسة الواقعية الجديدة.

قام العديد من الكتاب في الوقت الحديث بتبني هذا الأسلوب أمثال: مايك لي و كين لواغ اللذان نقلا نظرية الواقعية الجديدة إلى الأسلوب الإبداعي لأفلامهما؛ حتى أن مايك لي قام بنقل هذه العوامل إلى أسلوب كتابة النص السينمائي. وهذا الشيء صحيح بما يتعلق ببعض مخرجي الروايات الغامضة. فإيريك روهمير قام بتطوير طريقته الخاصة بكتابة النصوص السينمائية، من أجل العمل على إنجاز تقارب أكثر للحقيقة، خاصة بما يتعلق منها بالحوارات (فمن وجهة نظره فإن حقيقة الشخصيات تنبثق عن هذه الطريقة). فـــ روهمير يقوم بارتجال المشاهد التي قام بالتفكير بها من خلال الممثلين الذين سيؤدون هذه الأدوار لاحقاً، فعملية ارتجال الأفكار في الأفلام هي مقتطفات تتعلق بعملية الارتجال التي أخذت على أنها مسودة جديدة للنص، ومن ثم تم تصويرها بأسلوب أدبي دون الارتجال. فالواقعية النفسية الفريدة من نوعها تعمل على النهوض بهذا الأسلوب ضمن مشهد "دراماتيكي (مسرحي) مصغر".

آن الأوان للقبول بالرواد العظماء في المجال السينمائي، فبمجرد إثبات الابتكار السينمائي ووضعه موضع الاختبار. يتنازل المخرج الخبير عن أسلوب السرد التقليدي السينمائي، بما يتعلق بالعوامل الدرامية (المسرحية) التقليدية والبنى السردية.

ذلك صحيح تماماً، ولكن ما هو الشيء الذي كثيراً ما ننساه والذي تصادف نشؤه مع ميلاد السينما في آن واحد؟ فالرواد الروس لا يقدرون أي شخص بقدر المخرج الأمريكي غرفيث مبتكر فن التحرير الانعزالي للصوت والصورة (أي ما يدعى بالمونتاج الانعزالي)، حيث عمل على إذهال جمهوره بأحد أفلامه "التشدد" (والذي كتب من قبل آنيتا لوز وهيتي باركر وماري أوكونور ودي دبليو غريفث وعدة أشخاص آخرين).

فأسلوب غريفث الطموح عمل تماماً على فعل ما حاول العديد من الأشخاص بفعله مسبقاً - فهو يروي هذه القصة التي لا معنى لها.فنيته كانت تركيز جل اهتمامه على أسلوب الصراع الداخلي الأبدي بين القمع والعدالة وبين الدعوة إلى مزيد من التسامح والحقد. هذه العوامل من الممكن أن تجمع التأثير العاطفي في عملية الكتابة الإيقاعية، التي من الأرجح أن تكون على علاقة بالعجز في عملية السرد السمع بصرية. فقوة الصورة تعمل على إثارة بعض الروابط المحددة، والتي غالباً ما تكون غير مفهومة وغير موضوعية، والتي تعني بأن الصور لا يمكن أن تفقد أهميتها وتصبح مجرد شكل أو رمز.

فاينشتاين ودوفوشينكو قاما بالتضحية بالعديد من العناصر السردية لصالح العديد من الصور البلاغية ورموز عملية التحرير (المونتاج) التي تتبع لمثال غريفث. فالمخرج الأوكراني ألكسندر دوفوشينكو (صاحب فيلم الأرض ١٩٣٠) أبدع أسلوب الإيقاع التقليدي الذي من الممكن أن يقوم بمحاكاة للحاضر، متنازلاً عن أسلوب السرد السينمائي لصالح عملية الإيقاع العاطفي الحزين، الذي يعتبر السمة الأكثر أهمية لهذا الأسلوب، فالغلو الشعري يصطدم مع المقاربة الشعرية التي تبدو واقعية، والتي تستمد قوتها من وضوح الصورة (أو التي نعتبرها مثيلة لها)، فأهمية الشخصيات تختلف عن أهمية المخرج - فإبداعات المخرجين وأفكارهم تمت معاملتها بكثير من الاهتمام أكثر من حوافز الشخصيات. فتكون النتيجة نوع مميز من أسلوب السرد الذي

يلاحظه العقل. فالمدرسة الروسية للشعر والتي يمثلها دزيكا فيرتوف على أكمل وجه تتعلق بالفيلم الوثائقي والذي سيعبر كثيراً عن رأي المخرجين أكثر من جمهور الفيلم، نظراً لتركيزها على نمط "الأنا" "ego".

بالنسبة لمبدع الإيقاعات السينمائية، فهي لا تقدم ملجأ آمناً وضرورياً لتحديد الفارق الزمني الضروري للبنية ولإعادة إنتاج القصة. فعملية الأنا السردية السينمائية الإيقاعية غالباً ما تؤدي دوراً يتعلق بالمستوى الشخصي، فهذا السرد يمثل الصورة الذاتية والفكرة العقائدية.

أما الشاشة الكبيرة فهي المرآة التي تتميز بأنها أكثر جاذبية في الأوقات الراهنة من الخطاب الشخصي على منصة المسرح، حيث تمارس الشاشة الكبيرة جاذبية قوية. وبنفس الوقت فهي لا تتوافق معه، لأن عليه أن يعترف بأن الأفلام التي تعمل على تحريك الجمهور وتوحيد مشاعرهم ليست أساس العمل، فهذه الأفلام لديها أمثلة تم التصريح بها ضمن موضوع مادتها،

فالفائز بلا منازع في المسابقة الشعبية لفن السينما هي بلا شك السينما الدرامية، فإن ما يسمى بالسينما السردية يتضمن الأفلام التقليدية السائدة التي تفوقت دائماً على جميع المحاولات الرامية إلى رفع مستوى الخطاب الشخصي الذي نشأ على منصة المسرح ليس مطلوباً بالضرورة من النص السينمائي، فكيف يمكن للخطاب الشخصي في أحد النصوص السينمائية أن يّكون نصا خاصاً بأحد الأشخاص لما كان هو عليه؟ ومن أجل تحديد أن هذه الطريقة هي الوحيدة المتوفرة بكثرة فقط بالناحية الفنية والمعنوية. إن صدى أفلاطون ليس بعيداً جداً عنا - فالخيال يبدو بأنه أقل أهمية من الحقيقة، فهذا الأسلوب السردي يحتل رتبة أقل أهمية من الشخص الذي يعمل على خلق هذا السرد: فهو فنان الدرجة الثانية في أحسن الأحوال وهو كاذب معلون بوعوده الجوفاء التي تحدث بها. فكلمة الحكاية بمعناها الأصلي تعني (دردشة) شيء غير مهم لمجرد الهراء.

هنالك بالطبع العديد من الأشكال العديدة التي تبدو مختلطة. فالمدرسة الإيقاعية السردية للفيلم هي مناسبة على وجه الخصوص للتبسيط أو للموضوعات البسيطة، وكما تبدو الأمور بالنسبة للرموز والاستعارات البلاغية التي أثبتت وجودها فهي تركز على ما هو أساسي كالشخصيات والأحداث ذات الطبيعة المعقدة والمتناقضة والتي غالباً ما تتهرب من الحل الملائم لهذا النوع من السرد.

على أية حال فإن جان كوكتو قام بكتابة "إن الشعر في الفيلم يأتي من خلال تواصل غير اعتيادي بين الأشياء والصور" فهو مخرج يشترك مع وجهة نظر آندريه تاركوفيسكي الذي يطلق على هذه العلاقات اسم "المنطق الشعري". بالنسبة لتاركوفيسكي فإن تمثيل "منطق التفكير البشري" ذو أهمية قصوى كما هي الحال في التجاوب الأفضل مع إمكانيات الفيلم وكما هي الحال في كون هذه الأمور صادقة وتبدو بأنها تتميز بالعامل الشعري عن بقية الفنون الأخرى قاطبة، فالمنطق سيتم تنظيمه من خلال تسلسل للأحداث في مرحلة تتميز بالتخطيط وكما هي الحال بفن المونتاج الذي يبتكر النتيجة النهائية. فالمنطق الشعري لتاركوفيسكي يتعلق بقوانين تطور الفكر القريب من الحياة أكثر من منطق البنية الدراماتيكية التقليدية، فهو على الأغلب ضد التماسك التقليدي الذي تم التسبب به والذي هو بعيد كل البعد عن الانتقال إلى الحياة الواقعية التي من الممكن أن تكون أكثر تعقيداً من الأسلوب المسرحي التقليدي الذي من الممكن أن يبرز حتى لو اعتبرنا المسرح التقليدي على أنه الطريق الوحيد الذي يُعبّر عن الصراعات الدراماتيكية التي بداخله.

والذي أدى إلى رفض كل ترتيب شكلي ومنطقي والذي أدى أيضاً في وقت مبكر جداً من تاريخ السينما إلى التجارب السردية التي انتقلت بشكل جلي من المسرح التقليدي، كما هي الحال في المقدرة الإنسانية - على سبيل المثال - بما ورد في فيلم رينية كلير "الاستراحة" "Entr,acte" والذي كتبه

الرسام فرانسيس بيكابيا و"الكلب الأندلسي" للويس بونويل وسلفادور دالي. فهنا السرد ليس نتيجة لاستثمار الأساليب النفسية الناجمة عن الترميز البلاغي للمضامين؛ التي تتعلق بتجنب المعاني بأسرها.

ربما ليس من الممكن أن يكون هدف الفن السينمائي محدوداً بعملية رواية القصة. فيقول المرء بأن هناك أنماط سردية أخرى متعلقة بأسلوب رواية القصة المبسطة. من الممكن أن يكون هذا الاعتقاد صحيحاً، فالقصة من الممكن أن تكون كما هي الحال في المسرح أحد أكثر العناصر أهمية في ردة الفعل العاطفي للجمهور، لأن القصة تزودنا بالعاطفة: فهذه النظرة لا تنتج فقط عن الفهم المتعلق بالبحث عن القصة، فهي تزدهر من كل شيء يتعلق بالفيلم مما يؤدي إلى تحفيزنا عاطفياً والذي لم يكشف لنا عن أية وسيلة أخرى، ولكن عن الفيلم بحد ذاته. فهذا هو الأساس الذي يعمل على دعم البنية العاطفية المتعلقة بالفكرة.

هناك شيء وحيد ومؤكد لعملية التحليل ولكل فرضية و لكل نمط سردي بديل، فقواعد العديد من نظريات النص السينمائي تبدو بأنها غير مجدية لأن الميزة الكبرى للبنية العاطفية تخبرنا بأن كل عمل سينمائي ناجح هو مستقل بذاته، سواء كان ذلك بنيوياً كما يطلق عليه بالحالة الأرسطوية التقليدية، أو يتعلق بالسرد البديل الذي يبرهن على البنية العاطفية. فهو مفهوم يتعلق بالنجاح كما قلنا سابقاً، فليس المقصود بالنجاح التجاري أو الفني للفيلم بل إلى مقدرة التواصل مع الجمهور حتى ولو كان الجمهور لا يمتلك أسلوباً يسمح له بالدخول إلى الموضوع الفكري للفيلم، فالسرد يمكن أن يؤدي وظيفة عاطفية من خلال مشاهدتنا لنظرية البنية العاطفية التي تفتح المجال لفرصة القيام بتحليل حتى الأفلام الفنية الناجحة والتي لم تنشأ ضمن الأسلوب البناء للحبكة التقليدية، فهذه الأفلام تعتبر في معظمها استثنائية وتصبح أكثر سلطة من ذي قبل.

فعلى وجه التحديد، إن الشيء الأكثر أهمية هو ما سيرد في المثال التالي الذي يشير إلى الاحتمالات التي بطلت جدواها، وإلى حكاية لها أهمية دراماتيكية كبيرة وعلى أعلى المستويات، إن أنطونيوني (والذي ساهم بكتابة وإخراج النص السينمائي المشهور والذي سنحلله أدناه)، قد انضم إلى كتاب مسرحيين أمثال إبسن وستريدينبيرغ وتشيخوف حيث عملوا على تغيير قانون الأنماط المسرحية التقليدية في نهاية القرن التاسع عشر بفضل اهتمامهم بالصراع النفسي الذي بدأ بالنمو في تلك الفترة. فالأمر الجديد هو أن الصراع لا يحدد بالضرورة من خارج الحبكة المتقاطعة مع الشخصيات، ولكن من الممكن أن يبقى صراعاً داخلياً والذي من الممكن أن يتميز من خلال أحداث دون نتائج دراماتيكية.

تحليل النص السينمائي لفيلم (الليلة) "La Notte"

(النص السينمائي لمايكل أنجلو أنطونيوني وإينو فلايانو وطونينو غويرا):

يتحدث الفيلم عن الزوجان جيوفاني وليديا، فبعد كل هذه السنين لديهم القليل جداً من القواسم المشتركة بينهم. على سبيل المثال آلة التصوير ترافقهم على مدار ٢٤ ساعة في سفرهم عبر ميلانو، فلقد أصبحا غريبين بشكل واضح. فقد تحول خبر وفاة صديقهم المشترك توماسو مؤخراً لاختبار هام نتج عنه نزاعاً واضحاً.

كان ليديا وجيوفاني يزوران صديقهما منذ أيام الدراسة "توماسو" المريض جداً في المشفى، الأهم من ذلك كله أن الزيارة تزعج ليديا منذ اللحظة التي أوضح فيها صديقها بالمدرسة توماسو لها بأنه ما زال يحبها، فهذا الأمر لا تستطيع أن تحتمله فقامت بمغادرته وقد انفجرت الدموع في عينيها. فالبداية والحدث التقديمي و"المصيدة" ضمن الفيلم ليسوا بالأمر المهم،

لقد أدى هذا العامل دوره في مشهد الوفاة المنتظرة لصديق ليديا، لأن هذا الحب سيموت وسيدفن معه مفهوم الفكرة العاطفية التي تقول (بأن السعادة هي روح الحياة)، حيث تبدأ ليديا على تغيير طريقة تعاملها مع حياتها الخاصة، فهل ستعمل أيضاً على تغيير حياتها؟ فنحن الآن في السيارة خلال الدقائق الخمسة عشر الأولى للفيلم حيث يخبرها جيوفاني عن المعنى غير المرغوب به حول اللقاء بإحدى الشابات الجميلات والتي لديها مشاكل نفسية، فقد شاهدناها حينما غادرت ليديا المشفى وهي ترجف. فليديا تعرف عن أية امرأة يتحدث - الشيء الوحيد الذي تقوله ليديا: بأنها "ربما تكون سعيدة في حياتها" فلماذا لا أكون سعيدةً؟. جيوفاني يسأل باندهاش وتجيب ليديا لأن هذه الشابة لا تتحمل أي مسؤولية على الإطلاق، فالمشاهد المتتابعة ضمن عملية القراءة تتحدث عن أن جيوفاني هو كاتبٌ ناجحٌ الآن، سيعمل على تقديم كتابه الجديد. فنحن الآن في الدقيقة الثلاثون من الفيلم حيث تندفع ليديا باتجاه قدرها المحتوم. فلقد غادرت دون أن تنبس بكلمة - وبدأت تمشي الهوينا في الشوارع الفوضوية للمدينة الكبيرة، فهل هذه هي نقطة التحول الأولى؟

في البداية، وفجأة ودون سابق تفكير ذهبت إلى مكانٍ لم تره منذ أيام الطفولة. فحينما عاد جيوفاني إلى المنزل خلدت مجدداً إلى النوم ومن ثم اتصلت به وطلبت منه أن يصطحبها. بعد حين وجدوا نفسيهما في مكان لم يشاهداه من قبل حيث استعادا فيه ذكرياتهما: "لم يتغير أي شيء" كما لاحظ جيوفاني - فتجيبه ليديا بأنه هناك شيء ما سيتغير لاحقاً.

يقرر جيوفاني وليديا بعد ذلك الذهاب إلى حفل دعاهما إليه أحد الأثرياء، "لأن الأثرياء بطبعهم يحبون أن يتباهوا بأنفسهم أمام المثقفين"؛ كما تقول ليديا مستهزئةً. خلال الحفل ستحدث ثلاثة أشياء: حيث سيتعرف جيوفاني على ابنة ذلك الرجل الثري (والتي كتمت ألمها وشعورها اليائس لحياتها التي لا قيمة لها وعدم شعورها بالسعادة) (إن الفكرة مجدداً) تبدو

سخيفة؛ لأن الرجل الثري يعرض على جيوفاني الكثير من الأموال والعمل الآمن معه (وبعمله هذا فسينفصل عن ليديا التي هي ثرية) إذا قام بكتابة تاريخ شركته الناجحة، أما ليديا فستقابل رجلاً آخر والذي يأخذها معه في نزهة تحت المطر.

إن النقطة المركزية العاطفية في منتصف الفيلم تظهر حينما تقوم ليديا بالاتصال بالمستشفى وتدرك بأن صديقها قد توفي منذ عشرة دقائق مضت. عشرة دقائق قد مضت حين شاهدت ليديا جيوفاني يقبل ابنة الرجل الثري. فلا شيء يحدث بين جيوفاني والشابة ولا بين ليديا والرجل الغريب. فحينما تقابل الزوجان جيوفاني وليديا فجأة فكأن شيئاً لم يحدث. فالتشويق والغيرة وتتابع الأحداث لما قامت الشخصيات بفعله هو ليس ضمن القصة. فما توقعنا أن يحدث لم يحدث على الإطلاق. فلا يوجد نقص في الفن السردي؛ ولكن يكمن ضمن الأعمال السردية التي تعمل على التخفيف من هول القصة بدلاً من الإشارة إلى الصراعات. فالتوقعات التي تم طرحها لم يتم التصريح بها لأن المرأتان تمتلكان الشعور بالحب وتفهمان بعضهما بعضاً. فلدى الجمهور هنا معرفة أكثر من الشخصيات - ولكن ليس بما فيه الكفاية - فإننا نرى من خلال الزجاج الأمامي للسيارة تصرف ليديا بشكل مختلف تماماً عن ذي قبل، فهي تستمتع بالنقاش وتحاول الإفادة منه (في هذه الأثناء نصغي إلى صدى سؤال جيوفاني في الحانة قبل الاحتفال، فهل من المستحيل بالنسبة إليك أن تستمتع لمرة واحدة فقط في حياتك؟ فمن الواضح بأنه ليس مستحيلاً....) لأننا لم نعلم أبداً لماذا تغيرت ليديا كثيرا، أو ما هو الموضوع الذي تحدثت عنه مع الرجل الغريب. فنحن كجمهور نقوم بالإصغاء فقط إلى صوت المطر وإلى صوت ماسحات الزجاج الأمامية في السيارة - والذي لا يتيح لنا المجال للدخول إلى السيارة لنسمع جيوفاني يصرح بحبه للشابة. أجل فهو يحب أن يفعل أكثر مما في وسعه ليعيش حياته التي أوشكت على الانتهاء، ولكن إذا

أدرك فقط بأن حياته تتحتم عليه أن يعيش معها. فحين تقابلت المرأتان كشفت ليديا للشابة بأنها غير غيورة منها وهنا تكمن المشكلة.

بعد فترة من الزمن غادر ليديا وجيوفاني الحفل. السماء تلمع في هذه الليلة، وتعزف الفرقة موسيقى مضجرة في الحديقة الخلفية، فهم يمشون داخل الحديقة؛ فتخبر ليديا جيوفاني بأن صديقهما في المدرسة توفي مساءً وبأن لديها رغبة في أن تموت أيضاً لأنه لم يعد يحبها كما كان من ذي قبل، وهنا تكمن الذروة حيث تقرأ ليديا رسالة عشق لم تخبره بأمر من كتبها، وبعد ذلك تعلمه بأنه هو من كتب هذه الرسالة لها منذ مدة طويلة من الزمن. فما كان من جيوفاني إلا أن عانقها؛ ولكنها قاومته؛ وبنهاية الأمر استسلمت له فهذا إحراج يائس ولا يتميز بأنه عاطفي.

فالصراع يبدو دفيناً ضمن هذه الحالة: فهو عملية طويلة من الاختراق حيث يبدو بأنه من المستحيل للمشتركين في هذا العمل أن يتمكنوا من فك اللغز - وهذا الأمر ينطبق عليها في النهاية لأن الأمور التي تحدث في تلك الليلة تكشف عن هشاشة العلاقة بين ليديا وجيوفاني لا أكثر ولا أقل من ذلك الأمر. ومع قليل من التوقعات فإن الجمهور لا يقوم بمراقبة الأفعال فقط؛ بل يقوم أيضاً بمراقبة الاتجاهات والمعلومات التي تكمن بالتفاصيل وبالإيحاءات - فإن ردود الأفعال من الممكن أن تشكل نقاط بنيوية غير متعلقة بالحبكة ما لم نر بناء شخصية تعمل على اختراق الحبكة أو نقطة البداية للقصة، ولكن كل أولئك يتصلون ضمنياً بردود الفعل والتغيرات المعبرة عن الاتجاهات - وبالتالي لعواطف الشخصيات والجمهور. مثل النمط البنيوي المتشابك - البنية العاطفية.

في عملية التحليل البعيدة لهذا النص ندرك بأن قد وضعت سوية في ثمانية أحداث متسلسلة تعتمد على استخدام أساليب تقليدية تربط بعضهم ببعض على سبيل المثال :عوامل نشوؤها الداخلية والعوامل الأخرى الخارجية:

١- الحدث ضمن المشفى حيث يأخذ مدة خمسة عشر دقيقة، حيث يبتدئ بوصول الزوجين إلى المشفى وينتهي بمغادرتهم، فهو يتضمن مقطع موسيقي لبداية لقصة وينتهي حين انهيار ليديا العاطفي.

٢- في قراءة الكتاب التي تستمر لخمسة عشر دقيقة متواصلة تبدأ بمشهد السيارة، فأسلوب القراءة ينتهي بمغادرة ليديا المفاجئة والتي تعتبر بأنها نقطة التحول الأولى.

٣- ليديا تنهار نفسياً في أحد شوارع المدينة الكبيرة فينتهي المشهد حينما يأتي جيوفاني لاصطحابها، فالحوار التالي يأخذ مكانه إلى حيث اصطحبها جيوفاني فلا شيء تغير ولكن هنالك شيء سيتغير قريباً جداً؟

٤- نحن في الدقيقة الأربعون للفيلم في الحانة حيث يدخل الزوجان، حانة لا تعمل على جعل كل من جيوفاني و ليديا يقضيان وقتاً ممتعاً أو التكلم سويةً - كما لو كانا معاً - ليس بالطبع في غرفة استقبال الرجل الثري - كما يبدو واضحاً. فالمشهد ينتهي بقرار الذهاب إلى غرفة الاستقبال.

٥- الأسلوب: يبدأ المشهد بوصول ليديا و جيوفاني إلى الحفل في الدقيقة الخمسين للفيلم وينتهي حينما يغرم جيوفاني بإمرة أخرى ويهجر ليديا ومن ثم يذهب للبحث عنها، إن هذا المشهد يؤدي دوراً في عملية التعرف على الأماكن والأشياء لأن ليديا هي أول من قام بملاحظة المرأة الأخرى وليس جيوفاني، فهذا العمل يحتوي على بعض التلميحات المثيرة لفن الكتابة، لأن المرأة تخبر جيوفاني عن قصة تفضل أن تراها بنفسها والتي تم تمثيلها بشكل فريد ومثير بقوة، حيث نشاهدها وهي تقوم بعملية المراقبة خلال حديثها، لأنها تؤكد لنا بأن المرأة يجب تضحي بنفسها من اجل الرجل فيسألها جيوفاني لماذا؟ (فقط لمجرد قولها لقد جعلني أبكي)، لذلك فإن المشهد يتألف من نقطة مركزية متمثلة في وفاة صديقهما في المدرسة في متزامناً مع تبادل القبل.

٦- الوقت في الدقيقة ثمانين من الفيلم في مشهد قيادة السيارة، حيث ليديا تجري تحت المطر مع رجل غريب صادفته فأثناء استقبالها له تقول: (لا تحاول أن تستخدم هذه الحيل)، فيتحدث معها ويحاول أن يقنعها أن تذهب معه. بينما ليديا تقوم بالإصغاء بشكل واضح ونرى من المستحيل أن تكون مع شخص آخر. "أعذرني ولكنني لا أستطيع" كما تقول ليديا أخيراً، فالمشهد ينتهي في العودة إلى الحفل. من هنا الممكن أن نعتبر ردة فعل ليديا وقرارها بعدم استخدام أسلوب "الحيل" على أنه نقطة تحول ثانية حتى وإن كان التفسير لهذا الأمر غامضاً فمن الواضح بأننا نشعر بخيبة الأمل الذي غالباً ما يكون هذا الشعور مغيظاً.

٧- في المشهد في الدقيقة تسعين للفيلم حيث اللقاء، نشهد على خيانة ويأس جيوفاني (هذه أيضاً مسألة هامة من أحد مسائل التفسير) كما هي الحال باليأس من الراوي (إني أعرف ما أود كتابته ولكني لا أعرف كيفية القيام بذلك) فالذروة هي الهدوء بما تبقى من الفيلم، لأن الرجال يلتقون فكرياً فقط مع النساء "فأنا لست بغيورة فهذه هي المشكلة" لأن ليديا تثق بالرجل الغريب، وحينما يغادر الزوجان في النهاية، فإن الرجل الغريب يذهب وهو يقول " لقد كذبتم علي حينما قلتم بأنكم ستكتبون لي فانا أوجه خطابي لكلاكما".

٨- المشهد في الحديقة الذي يتضمن الحديث عن انتهاء العلاقة، حيث تخبر ليديا جيوفاني بأن صديقهم قد توفي. فهذه هي الحقيقة فضلاً عن الذاكرة المتعلقة بها والتي نتفق معها بما يتعلق بالطريقة التي أغرم بها (فأنت دائماً تتحدث عني ودائماً تتحدث عن نفسك) كما تقول ليديا، فهذا الشعور قد قادها إلى قرار بأن لا تحب جيوفاني على الإطلاق كما ورد في "أسلوب التفكير" في مشهد الحانة، فيقول جيوفاني بأنه أدرك الآن بأن ما نعطيه له يعود إلينا وكيف أنه في النهاية قام بما تبقى من حياته بالمغادرة بعيداً لأنه لم يقدم أي شيء (لأنه حل يتعلق بالموضوع و باتجاه الكاتب) فهو يصر على حبه لها، ومن ثم تقوم ليديا بقراءة رسالة الحب دون مبالاة تقرأ لتكون الموضوع

الحقيقي الوحيد "من قام بكتابة هذه الرسالة؟" يسأل جيوفاني فحينما أخبرته ليديا بــ(أنت الذي قمت بكتابتها) حينها قام باحتضانها وتقبيلها - بشعور باليأس كما لو أنه يريد أن يعيد الشعور العاطفي مرة واحدة، وكما لو أنه يريد أن ينكر ويتخلص مما تم إثباته مسبقاً، فأخر جملة قالها هي لم أكن لأقول ذلك (بأنني أحبك)، فهل هي نهاية مفتوحة؟

بل هي تجربة عاطفية تعمل على رفع مستوى المغامرة البشرية إلى درجة أعلى، وتؤهل لنوع من البصيرة العاطفية (أنظر إلى القسم المتعلق ببنية النص السينمائي العامل السادس)، فأسلوب إعادة الهيكلة هو أسلوب غالباً ما يتم استخدامه في الأفلام الأوروبية - فأحياناً يترافق مع النجاح العظيم، وبهذا المعنى فإن التحليل التالي من الممكن أن يشاهد على أنه نسخة حديثة من فيلم "الليلة" فسنرى كيف أن أسلوب إعادة الهيكلة سيعمل بأسلوب أفضل حينما نعمل على بناء هذه التوقعات التي لا تزال بغير موضع الأهمية حتى وقت غير محدود.

تحليل النص السينمائي لفيلم (أربعة أشهر وثلاثة أسابيع ويومان) (النص السينمائي لكريستيان مونغيو):

فاز هذا الفيلم بجائزة السعفة الذهبية لعام /٢٠٠٧/ في مهرجان "كان" فهو دراما يتحدث عن امرأة تساعد صديقتها على الإجهاض في فترة الثمانينيات في رومانيا. باستخدام أسلوب إعادة الهيكلة، فهنالك شعور غير مريح يتعلق بجميع النواحي، حيث يخبرنا الفيلم أن شيئاً رهيباً سيحدث، وما لبثت أن حدثت هذه الأشياء الرهيبة التي لم نكن نتوقع حدوثها.

إن بنية القصة تبدو واضحة جداً - فالبطلة أوتيليا ترتب لعملية إجهاض لصديقتها غابيتا فهي لم تخبرنا عن ذلك الأمر على الإطلاق. حيث أن غابيتا بحاجة ماسة لإجراء عملية الإجهاض. فالعنوان المكتوب على

الشاشة "Title" يخبرنا عن الزمان المحدد الذي ذهبت فيه لإقامة عملية العلاقة وعن الزمان المحدد الذي أصبحت فيه حاملاً ففي الواقع فإن هذه الفترة الطويلة من الزمن تلعب دوراً مهماً من أجل تطور القصة.

مجدداً، فإن هذا الفيلم ليس بالفيلم الذي بني على الحبكة، حتى الآن لم يزال هنالك توتر يتعلق بالدراما والقصة ضمن البداية والمنتصف (المتن) والنهاية. فما هي هذه الأشياء؟ فالقصة تبدو بأنها ستبدأ حينما تقوم أوتيليا بالشجار مع حبيبها. حتى ذلك، حينما شاهدناها وهي تحضر لشيء ما (أي تحضر للسفر كما نعتقد) مع صديقتها في الغرفة، وكما أننا أيضاً قد شاهدناها وهي تحاول أن تتكيف بشكل يومي مع الحياة في دولة رومانيا الشيوعية: فكل شيء يبدو معقداً ويتطلب جهداً إضافياً - كالحصول على السجائر وحجز غرفة والحليب المجفف والسكر ومن ثم السوق السوداء، فصلابة هذه المنظومة تكمن في أنها هي جزء لا يتجزأ من الواقع، لأننا نتبع كل تفصيل دقيق، ولكننا نمتلك شعوراً بأن شيئاً ما سيحدث حين يبدأن بالشجار؛ وندرك بأنه لدى أوتيليا سر مهم فهذا يحدث في الدقيقة الخامسة عشر للفيلم.

في الدقيقة الثلاثين نكتشف بأن غابيتا حامل وأنها على وشك إجراء عملية الإجهاض. هنا تبدو البنية التي تؤدي وظيفتها من خلال توزيع المهام المعرفية للجمهور. لأن الشخصيات تمتلك هذه المعرفة، لذلك فالسؤال الذي يتم طرحه هو ما يتعلق بتلقي الجمهور لهذه المعرفة. ففي الدقيقة الخامسة والأربعين من الفيلم يتم تحديد نقطة مركزية حقيقية وقوية تحمل في طياتها الفكرة العاطفية - الثقة، وعكسها الخيانة التي تؤدي إلى فقدان الشعور بالبراءة. لأننا لا نزال نشعر بشعور معظم الشخصيات: مثل شعورها بمفاهيم الذل بأسره والحاجة العبثية إلى جعل الموت يندفع مع الحب والحب مع الموت (بما يتعلق بالروح).

ففي الدقيقة التسعين من الفيلم المذكور تقوم أوتيليا بترك حبيبها، وفي الدقيقتين اللاحقتين نرى الجنين في أرض الحمام - فبالتأكيد يبدو أن هذا

المكان آمن أكثر ويعمل على تشويه الصور التي نشاهدها على الدوام في السينما، فنحصل على الإجابة عن التساؤل في المشهد الثاني، (التساؤل الدراماتيكي الثاني)، فغابيتا قامت بإدارة عملية إجهاضها بنفسها.

بينما يتحدث المشهد الثالث عن التخلص من الجنين. فبعد الأحداث المؤلمة في المدينة المظلمة في محاولتها لإيجاد المكان الملائم، تأتي هذه المحاولة لتؤدي دوراً مهماً كما هي الحال في الذروة، فقد تخلصت من الجنين، ومن ثم عادت إلى الفندق. تقع أحداث المشهد الأخير في مطعم الفندق حيث قدم للفتاتين وجبات تحتوي على "الكوسا والكبد والنخاع". هو شعور غير مريح رافقنا طوال الفيلم وحتم علينا أن نتوقع حدوث الشعور الأسوأ. إننا لا نتوقع أي شيء أقل من الموت أو وفاة غابيتا، ولكن الوفاة لم تحدث، فهي بعيدة عن الواقع، فما الذي يحدث في حال موت الروح؟ فالجملة الأخيرة التي نسمعها "نحن لن نتكلم عنه على الإطلاق، هل أنت موافقة؟" هذا بالطبع لن يفيد. لأنهما سيتذكران الأشياء التي جعلتهم يذهبان دون رجعة، وكذلك سنفعل نحن الجمهور مثلهما تماما.

أسلوب إعادة الكتابة

"أماديوس" أحد روائع فن كتابة النص السينمائي في القرن العشرين لكاتبه بيتر شافر والذي أخرجه ميلوس فورمان. أسطورة هذا الفيلم تخبرنا بنفسها بأنه قد أعيدت كتابتها سبع وأربعون مرة قبل أن تكون تصبح جاهزة.

معروف عن هوليود بكسب ود عدد كبير من كتاب النصوص السينمائية أصحاب تطوير النص بحد ذاته، فكل النصوص السينمائية أعيدت كتابتها أكثر من مرة.

إن تحليل المشاكل السردية أو القيام بتحدي القصة بحد ذاتها ليس بالضرورة أن يؤدي بكل شخص إلى القيام بنفس الحل، حتى ولو تمكن الشخص من التوافق مع مكانة ونوع المشكلة.

أن أسلوب إعادة الكتابة يختلف عن أسلوب كتابة المسودة الأولى - لأنه ينبغي على كاتب النص أن يشعر بسحر القصة بسرعة وابتهاج، وأن يتملك القدرة على التحمل من أجل تطوير هذا العمل والوصول إلى الطاقة الكامنة، هذه ليست القضية الوحيدة للنصوص السينمائية. ولأسباب تاريخية واقتصادية فإن النص السينمائي هو نمط أدبي يتم إعادة كتابته كثيراً حتى في المرحلة الأولى من التطور.

من أجل مراجعة النص السينمائي فينبغي علينا أن نكون في موضع تحليله. فأحد أكثر الأدوات أهمية في تحليل النص السينمائي يتمثل بأداة ليندا سيدجر والذي يتميز بالخط البياني الملون - إن هذه الخطوة المتعددة الألوان تتكون من قائمة من الخطوات ضمن القصة فكل خطوة تعمل على وصف أكثر العناصر أهمية التي في تجعل أسلوب السرد السمع بصري نهاية المطاف يتضمن الفكرة العاطفية. فهذه هي الألوان المختلفة حيث يمكن للمرء أن يلاحظ قيمتها المختلفة وموقعها داخل القصة.

تعمل هذه الطريقة على تأسيس شبكة من الإشارات البصرية، فأفضل مثال هو الذي يظهر مجموعة من العناصر سنضعها على الرسم البياني الملون وهو أحد الأفلام: المواطن كين لهيرمان مانكيفيكز وأرسون ويلز فهي فكرة رائعة للغاية تتضمن منظراً طبيعياً للثلوج، حيث تسقط من يد كين كرة ثلج في أحد المشاهد - فالمشهد يكمن حيث كين ذو العشرة أعوام يكون على وشك مغادرة المنزل لأن والدته تعيش مع حارس وعد أن يضمن له مستقبلاً آمناً - فنشاهده يلهو في هذا المنظر الجليدي من خلال النظر عبر النافذة. ففي هذا المشهد من المقرر أن يتم تسليمه لولي أمره، حيث نرى موقع المشهد في الثلج أيضاً. نرى كين يتصرف بشكل عدواني ويهاجم ولي أمره الجديد بزلاجته. يبدو ذلك أثناء المشهد، فالأخبار غير حقيقية في بداية الفيلم، أحد الصحفيين يسأل ولي أمر كين المسؤول عنه: إذا كان كين حقاً قد هاجمه

بزلاجته، لا يرد الحارس على ذلك. فحينما قامت مربية كين العجوز الثانية بالمغادرة، بدأ بتحطيم أثاث غرفتها في ساعة غضبه، فهو ينظر فقط إلى الكرة الكريستالية - ويضعها في جيبه. إن مجموعة الكتاب الدراميين يقدمون شرحاً نفسياً لـــ كين وللعاطفة الأساسية لحياته المتمثلة في خسارته لحب والدته كما تم توضيح ذلك باستخدام الكرة الكريستالية، فالاستمرارية في العملية السردية تسببت باستخدام الكرة الكريستالية، والعلاقات المفسرة لها التي تنشأ باستخدام هذا الأسلوب والذي سيظهر للعيان في الرسم البياني الملون باستخدام اللون الموحد المثالي في الموضع المناسب.

التدريب الخامس والستون

حلل نص سينمائي بأكمله بالقيام بإنشاء خط بياني عريض ولون موحد لعناصر مختلفة ترتبط مع ألوان مختلفة.

التدريب السادس والستون

حلل نص سينمائي بأسره عن طريق تحديد النقاط البنيوية في كل من القصة الأساسية والمضامين الأدبية و البنى العاطفية مستخدماً رسماً بيانا ً عريضاً وملوناً، معتمداً على تطور منحى الشخصيات(في الرسم البياني) إذا كان هنالك واحداً. أكتب أي اقتراحات لتطور أكثر بعداً.

مستقبل أسلوب كتابة النص السينمائي(السيناريو)

أشرت في فصل سابق إلى أنه كيف بإمكاننا أن نحلل النصوص السينمائية عن طريق بنى سردية بديلة، وبناء على ذلك، فبمقدور هذه البنى أن

تعمل على تطور أبعد من ذلك، حتى ولو كانت بعض هذه الخصائص في متناول أيدي كتاب النصوص السينمائية وهي تتضمن أسلوبهم الخاص أو المجموعة التي تخصهم، فهي لا تمتلك أسلوباً متطوراً دراماتيكياً كما هي الحال في النمط الدرامي. إن مجرد هذا النمط من الممكن أن يكون أسلوباً قد تم العمل عليه بتنظيم الوقت كما هي الحال في الرابط الحر والذي ليس بالضرورة أن يكون منطقياً، فهو رابط عاطفي ومنظم للمادة. أخيراً وليس آخر، من الممكن أن يكون تجربة لاحتمالات تغيير النمط السردي. لأن الاحتمالات غير متناهية وهذا الأسلوب يتم استخدامه بالاعتماد على معانٍ موحدةٍ لفن السرد السمع بصري الذي بدأ العمل به من قبل. فأساليب السرد السمع بصرية لم تعد أحد أنماط السرد الشائعة على وجه العموم في راوية القرن التاسع عشر. - حدث هذا الإنجاز في عام /١٩٩٤/ في الرواية الأساسية (البوهيمية) وفي المشاهد القصيرة "Short Cuts" فمنذ ذلك الحين لا يوجد أي حدود لهذا الأسلوب سواء أكان ذلك في السينما أو في التلفاز.

يبدو الاتجاه على المدى الطويل بأنه على نحو متزايد من التعقيد، فإن تدريب الذكاء العاطفي: هو حبكة صعبة وغير محببة تتضمن جهداً وتفاعلاً مع الجمهور والاعتماد عليه بالتحليل لمعرفة ما الذي سيحدث على الشاشة؛ ما يتعلق بالعقول الغريبة - فالأفلام صُممت على وجه الخصوص لتجعل منك شخصاً غير متألق من أجل أن ترسخ في ذهنك، فأحدها يتحدث عن قيام العقل بالتحدي من خلال إنشاء شبكة عمل كثيفة تقوم بتقطع خطوط الحبكة، حيث أن بعضهم يحجم عن أخذ المعلومات الحاسمة من الجمهور، أو أنها تعمل على إنشاء خطط جديدة ومتزامنة من أجل إظهار الفارق في العلاقة بين السبب والنتيجة، فبعضهم تعمد فعلاً على إخفاء الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال - من خلال استخدام جميع هذه الأساليب التقليدية المتعلقة بالنخبة السينمائية القديمة. ربما بسبب صعوبة هذا الأسلوب، فبإمكان المرء بشكل

آمن أن يضع ملاحظتين: أن أساليب السرد البديلة "هي أفلام كاتب النص السينمائي"، وهي أفكار لعمل الكاتب السينمائي المحترف، وإلا فسيؤدي ذلك إلى الازدياد المفاجئ للتعقيدات السينمائية العظمية، والتي يبدو بأنها تتركز في أكثر المسلسلات التلفزيونية (والأكثر متابعة على قناة HBO)، وإلى درجة كبيرة بما يتعلق بالأفلام - ربما من أسباب أخرى هنالك الكثير من المواضيع الدقيقة التي من الممكن إدراجها ضمن فيلم مدته ساعتين، ولكن أيضاً لأن التلفاز يكون أكثر من وسيلة تقليدية يستخدمها الكاتب.

قام تشارلي كوفمان بوصف كتابته الفلسفية على النحو التالي:

أعتقد بأن أفلامي تمثل شعوري نحوها، فهي وسيلة لا تتعايش مع المسرح، فأنت تواجه أحداثاً من الممكن أن تحصل، وأدواراً من الممكن أن تتغير. لذلك فالفيلم قد أنجز لهذه الغاية. وهذا ما أحاول القيام به، أي أن أقوم بغرس شعوري ضمن نصوصي السينمائية مع معلومات كافية التي من الممكن أثناء عرضها المتكرر أن تجعلك تنشئ تجربة مختلفة بدلاً من الفيلم الذي سيذهب في منحىً وحيداً، حيث في النهاية سيتم إخبارك عن موضوع الفيلم - وسأحاول أن أنشئ حواراً مع الجمهور. معتقداً أن ما أحاول القيام به - يجعلني أكّون حواراً مع كل فرد من أفراد الجمهور.

تكمن الحوارات في اتجاهين مختلفين ومتشاركين بطبيعتهما أيضاً. ولكن كيف بإمكانك أن تنشئ حواراً مستخدماً وسيلة قد تم الانتهاء من استخدامها؟ إنك تفعل ذلك عن طريق كسب ود عقول وأفئدة الجمهور. فأنت تجعل الجمهور يفعل هذا الأمر ضمن المرحلة ما بعد الإبداعية في المعنى عند نيتشة، وذلك من خلال التراجيديا والمتعة والبنية العاطفية، فسمها ما شئت .

إن صناعة الأفلام تمتلك تقليداً عظيماً يلاءم البنية السردية، بمعنى التعبير عن النخبة، وذلك باستخدامها في الأفلام التجارية. فإحدى تجارب دي دبليو غريفت تم الحط من شأنها من قبل أسلوب صناعة الأفلام الهوليودية

التي وجدت طريقتها من خلال تيار الأفلام الهوليودية الأساسية بمزيد من التناقض والانتقال من خلال المدرسة السينمائية الثورية السردية الروسية، والنخبة الإيطالية والفرنسية.

من المؤكد بأنه من الصدفة بأن كل من الرواية الأساسية(البوهيمية) والفيلم يبدوان مثل مجموعة واحدة، فلقد تم اختيار فيلم كين من بين أفضل عشرة أفلام، حيث تم اختياره من قبل اتحاد الكتاب في المركز الثاني والسابع على التوالي بينما في أحد المرات قد احتل المركز الأول.

إن فن السرد هنا يبدو بأنه أكثر أهمية من القصة بحد ذاتها، والتي بدورها يجب أن تكون متينة ومبسطة بما فيه الكفاية لأنها تحمل في طياتها أسلوب السرد المعقد. لأن هذه الأفلام غالباً ما تمتلك المزيد من البنية الجامدة أكثر من أسلوب السرد التقليدي الدراماتيكي. فالسبب هو بسيط جداً لأن الجمهور يتحول إلى محقق فهو الخارج يكتشف حقيقة القصة. فإذا قام (الجمهور) باكتشاف بأن هذه الأشياء لا تقدم معنىً أو إذا كانت غير مرضية بأسلوب عاطفي، فالفيلم لن يؤدي دوراً وخبرةً في هذا الصدد، نظراً لأن فكرة الوحدة هي بنية ضيقة للأسلوب السردي تمت المحافظة عليه، فإنه من الصواب القول بأن السرد البديل لا يتبع النمط الأرسطوي أو حتى لا يتنافس معه.

فهذه بعض الأفلام التي من الممكن أن يتم وضعها في قائمة البنية السردية البديلة وهي "ليلة على كوكب الأرض" و"عاشق الكلاب Amores Perros" و"لولا تعدو" أما يتعلق بالأفلام التي تميز بالبنية السردية الأساسية: "غابة الصمغ" و"بيلي المسيطر" و"غيلبرت غريب" و"حياتي ككلب" أو تتمتع بأسلوب بطل سلبي مع عملية سرد طويلة في لقطات قصيرة: و"العاصفة الجليدية" و"رمز دخان غير مألوف" و"البرد الشديد" و"بلاد العجائب" و"السعادة" و"مانوليا" و"الساعات ولانتانا".

هناك أسلوب آخر: عدة أبطال مع بنى سردية متعددة ومواضيع أساسية قوية مترابطة في فيلم "راشمون" الذي أطلق النار على ما يسمى الحرية

المطلقة وهنالك أسلوب آخر: وجهات النظر السردية المختلفة كما هي في الأفلام التي تعمل على توظيف البنية السردية المبتكرة مستخدمة ذكريات الماضي مثل أفلام "نادي القتال" و"الحاسة السادسة" فهي أفلام تستخدم معايير مختلفة وتنظيمات متعددة. أو حتى على سبيل المثال مثل أفلام "شكوك اعتيادية" و"Memento الذاكرة" و"عدم الرجوع" و" قيادة مول هولند"، و"أفتح عينيك Abre Los Ojos" و"قبل الهطول" و"هؤلاء الأبطال" و"ليلة التأنق Nachtgestalten" و"الشهود" و"الآخرة الجميلة" و"لولو على الجسر" و"٢١ غراماً" و"الفيل" وبالطبع فيلم "السنة الأخيرة في مارين باد" وأخيراً وليس آخراً "فقدان الطريق السريعة" "وأسلوب التغيير الأبطال في منتصف الفيلم"، فالقائمة تطول والاحتمالات غير متناهية كما هي الحالة في التحليل البنيوي العاطفي وكما هي الحال بموضوع النص وعملية تركيبه.

في موضع الخاتمة:

مجال كاتب النص السينمائي

يقدم المنتج أروين جي تالبرغ أسلوباً مميزاً مستخدماً أساليب العديد من الكتاب و قيامه بمفرده بإبراز الاختلافات وتغيير النص السينمائي، فأحياناً من دون التعرف على عمل الكتاب الآخرين الذين أنجزوا هذا العمل أو الذين يعملون على إنجازه في ذات الوقت، فقام أيضاً بصياغة المقولة الشهيرة التي تقول بأن "الكاتب هو الشخص الأكثر أهمية في هوليوود ولكن لا ينبغي علينا أن نقوم بإخبار هؤلاء السفلة".

إن غوستاف فرايتاغ على أية حال قام بإخبار الكتاب بهذا الأمر على الدوام في عام /١٨٦٣/ في كتابه "أسلوب الدراما (المسرح)".

(...) أن أسلوب العمل لدى الشخص المبدع في مجال الدراما ليس بهذه السهولة والجهد غير ذي جدوى، (...)يتطلب عمل هذا النمط الشعري من الكاتب الشيء الكثير، أكثر من غيره: لأن لديه مقدرة مذهلة نادرة بما يتعلق بتجسيد العمليات العقلية المتعلقة بأفعال الرجال؛ فهذا لأنه مزاج معتدل يجمع بين العاطفة والوضوح والثقافة؛ وبالتحديد المقدرة الشعرية، بالإضافة إلى معرفة الطبيعة البشرية وما يطلق المرء على الشخصيات بالحياة الواقعية، علاوة على ذلك القيام بالتعرف الوثيق على المرحلة ومتطلباتها.

فإذا قمنا باستبدال "كلمة" مرحلة بكلمة "الفيلم" المحيط بنا، فإن النص السينمائي من الممكن أن يكون قد كتب ضمن نص سينمائي آخر متواجد في العقل.

بالتوازي مع الكاتب المسرحي الذي يشعر بالانزعاج من كاتب النص السينمائي لسبب وحيد؛ هو أن كل فرد يتحدث عن مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وإبسن وبوتو شتراوس وساره كين بالطريقة ذاتها التي يتم التحدث بها عن موضوعات الموسيقيين موزارت وبيتهوفن وشونمبرغ. في السينما على أية حال فإن المرء يتحدث عن أفلام لهتشكوك وويلز وتروفاوت وفليني وبولانسكي وفورمان، اللذين استمعوا في وقت مضى لأحد الأعمال الفنية لإرنست ليهمان "من الشمال إلى الشمال الغربي" وهيرمان مانكيفيكز "المواطن كين" وسوزان شيفمان "الليل الأمريكي" وتونينو غويرا "فندق الأماركورد" وروبرت تاون "القرية الصينية" أو حتى لبيتر شيفر "أماديوس".

دعوني أقتبس من جريدة "نيويورك تايمز" ما يتعلق بالأفلام المرشحة لجائزة الأوسكار في عام /٢٠٠٩/، فكل من تلك الأفلام قد تم اختياره لأفضل صورة في الفيلم كانت السبب لترشيحه للجائزة - وهي أفلام "المليونير المتشرد" و"الحالة الفضولية لبنيامين باتن" و"نيكسون المتجمد" و" هذا الحليب" و"القارئ" - فهي تمثل الكاتب المتميز، حيث يدفع المخرج له أجرته ومن ثم يصرفه ويتركه وحيداً. ليس من قبيل الصدفة أن هذه الأفلام الخمسة تم إبداعها من قبل مخرجين مميزين، اللذين تم ترشيحهم أيضاً لدور أفضل مخرج، ناهيك عن أن المليونير المتشرد قد كتب من قبل سيمون بيوفوي الذي قام أيضاً بكتابة فيلم "مونتي الناضج" أو في حالة فيلم "الحالة الفضولية لبنيامين باتن" والذي كتب من قبل إيريك روث، والذي قام أيضاً بكتابة أفلام "غابة الصمغ" و"ميونخ والراعي الطيب"، هذا غيض من فيض أو بما يتعلق بفيلم "نيكسون/المتجمد" والذي كتب من قبل بيتر مورغان والذي كتب أيضاً "آخر ملك وملكة لسكوتلاندا" وفيلم "هذا الحليب" الذي كتبه كاتب التلفاز دوستون لينس بلاك وفيلم "القارئ" لدافيد هار والذي كتب أيضاً فيلم "الساعات" حيث يعتبر هذا الكاتب أحد أهم الكتاب المسرحيين وأكثرهم شهرة

في عصرنا هذا، فهي خمسة أفلام لم يكتب إحداها أو لم يساهم مخرجوها بكتابتها. فكيف من الممكن تجاهل الكاتب وأسلوبه في الكتابة بهذه الطريقة؟

يقولون أن ما يقوم كاتب النص السينمائي بكتابته هو عمل غير ناضج؛ وذلك لأن المخرج الذي يقوم بكتابة الفيلم أثناء عملية التصوير السينمائي بل وحتى في المسرح يلعب دوراً بارزاً (كما في المواضيع) حيث يتم تغييرها وتفسيرها وإعادة صياغتها من جديد - حيث لا زال لآخرون يزعمن أنهم لم يكتبوها. فهم يقولون بأن النص السينمائي هو نص حيوي أثناء القيام بتصويره. فقبل ذلك كان عبارة عن حزمة من الأوراق قد وضعت في خزانة، أو في سواقة حاسب سعتها ٣٠٠ كيلو بايت. ولكن الشيء ذاته ينطبق على مخطوطات الروايات قبل القيام بنشرها أو التي تتعلق بالمسرح قبل أن يتم إنتاجها أيضاً، فهي تلعب دوراً مهماً. فهم يقولون أن النص السينمائي هو نص مُنتج ليس في شكله النهائي، مشابهاً لرسومات المهندسين المعماريين. حتى وإن كانت تشكل عملاً فنياً مميزاً فلا أحد من الممكن أن يتبنى هذا النموذج، لأن كل شخص يريد أن يرى البناء وليس الرسوم الهندسية المعمارية، ولكن يبدو حقيقة غير مرغوب بها - حتى أن الأبنية عرفت على أنها أعمال مهندسين معماريين وليست أعمال مقاولين.

يتم تقديم المسرحية على المنصة حتى وإن قام المرء بقرأتها على أنها نمط ضمن كتاب، فالسبب الأساسي لوجودها هو في أسلوب أدائها، ولأنها تعمل فقط على إنجاز تأثيرها المتكامل على المنصة - فلا أحد بإمكانه أن يدعي بأن المسرحية هي عمل إبداعي ناقص، فالسبب الأساسي والمحدد هو أن المسرحية من الممكن أن تؤدي دوراً مهماً في عدة أزمنة بما يتعلق بالعديد من أنواع المسارح ومع مخرجين مختلفين.

فتصوير النص السينمائي عدة مرات كان أمراً مستحيلاً حتى الآن بشكل عام، لأنه من الممكن أن يكون ذو تكلفة باهظة جداً. وحين ظهور

التقنية الرقمية جعل من الأسعار تتراجع بشكل واسع النطاق، حيث ساهم ذلك في إحداث تغيير في هذه الحالة، لأنه لم يعد نصاً سينمائياً كما كنا نتخيله، بحيث في المستقبل القريب سيكون هنالك العديد من النصوص السينمائية التي ستعامل مثل المسرحيات التي تم تصويرها في لعدة مرات.

إن السبب الثاني هو السبب الأكثر أهمية - وفي الوقت نفسه هو السبب الوحيد الذي يبدو بأنه سيبدد كل أمل بالتطور - فإن نظرية الكاتب هي نظرية فرنسية. ففي كتابه "المغامرات على الشاشة التجارية" فكاتب النص السينمائي وليم غولدمان الذي كتب في عام /١٩٨٣/ بأن نظرية "الكاتب" أتت من فرنسا وهي "auteor" حيث قام بإنشائها مجموعة من الشباب الصغار والتي بدأت للتو على توجيه حياتهم المهنية، وهم تروفاوت وجان لوك غودارد ... الخ. حيث قاموا بنشر النظرية مع المخرج وأحد كتاب النصوص السينمائية: غولد مان الذي ذكر أيضاً كيف أن غودارد قال في مقابلة منذ عدة سنوات سابقة "أن الأمر كله هو مجرد هراء واضح"، فهو مجرد استفزاز من أجل إثارة المزيد من الاهتمام - بشكل أفضل أو أسوء - لهذا النوع من المفهوم Dogma والذي تم التأسيس له في المدى القريب المنظور.

تخيل على سبيل المثال ما يتعلق بمفهوم دوكما مانيفيستو " Dogma Manifesto" فقد تمت كتابته وأثار اهتماماً واسعاً، حيث تم الإعلان بأن كل الأفلام سيتم تصويرها بآلة التصوير المحمولة باليد، فلا ضوء صناعي ولا موسيقى على الإطلاق ومن دون استثناءات تقريباً للقاعدة. فالفكرة هي أن نظرية الكاتب ستعيد كتابة تاريخ السينما بأثر رجعي وستعمل على القيام بتقسيم عمل كاتب النص السينمائي بشكل عبثي فقط.

إن كلمة الكاتب في الواقع تشير إلى الشخص الذي قام بإبداع شيء جديد وعمل على فعل شيء من لا شيء. ففي الوقت الراهن على أي حال إن كلمة الكاتب تعني المخرج وأخيراً تعني الضالع في عالم السينما.

فلماذا هذه القضية مهمة؟ يقوم غولدمان بعرض التفسيرات التالية :

١- أنه من الأمر المريح أن تسمي اسماً وأن تتمكن بعد ذلك من الاحتفال بمجرد ذكر هذا الاسم.

٢- إن من يقوم بالكتابة للسينما فهو لا يعرف حقاً كيف تتم الصناعة السينمائية.

٣- إنه من المستحيل القول من المسؤول عن ماذا .

٤- إن نظرية الكاتب غالباً ما تشكل عقبة تتعلق بها، وذلك بسبب إصرار وسائل الإعلام على استخدامها.

فربما هنالك عدد قليل من جميع نواحي الحياة لأمثال هؤلاء المخرجين الذين لديهم إتقان للعمل في مجال كتابة النص السينمائي، وعمل آلة التصوير، وتحرير الصوت "المكساج"، وتصميم العمل الإنتاجي، والذين بإمكانهم أن يعملوا فرادى. ولكن الغالبية العظمى من هذه العوامل مازالت تحتاج إلى كل من كاتب النص السينمائي ومنتج ومصور سينمائي ومحرر(مونتير) ومصمم إنتاج ومؤلف موسيقي وممثلين. إذا كان الفيلم يبدو مجموع كل هذه الأجزاء فلماذا المخرج هو الشخص الوحيد الذي يعمل على إنشاء شيء جديد؟ ولماذا دائماً ينسب الفيلم إليه؟

يقول روبرت مكاي: هي إحدى أهم العوامل التي لعبت دوراً مهماً في تراجع وسقوط مفهوم النوعية المتعلق بالأفلام الأوروبية في الثلاثين سنة الماضية بما يتعلق بنظرية الكاتب، فمنذ عام /١٩٤٥/ إلى /-١٩٧٠/ فإن الأفلام الأوروبية استحوذت على اهتمام العالم، أما بعد عام /١٩٧٠/ فإن جميع معظم الأفلام الأوروبية قد انحدرت، فما الذي حدث بين أعوام /١٩٦٨-١٩٧٠/؟ لقد كانت لحظة شعور تفوق المخرج على المؤلف، بحيث أمست تبعية كاتب النص السينمائي له.

مهما يكن اعتقادنا حول فرضية مكاي فالحقيقة هي بأن فنان واحد فقط بإمكانه أن يبتدئ بصفحة فارغة - وذلك من أجل العمل على إنشاء المعنى والعاطفة والرؤية للعمل الفني - حيث أن الفنان هو الكاتب. فكيف يمكن لأي شخص أن يأتِ بفكرة تحويل المخرج إلى كاتب؟ هذا التحول الذي تم البدء به هو "من أساسيات الكاتب" المتعلقة بنظرية الكاتب التي أخذت مكاناً مرموقاً وهي إحدى العجائب الفنية التي من الممكن أن تظهر للعيان من حين لآخر في تاريخ الأفكار. فإن أساليب الكاتب ليست بنظرية، وبالأحرى - كما يشير أسمها - بأنها كانت جدليةً، فالمخرجين الفرنسيين الشباب أرادوا أن يحددوا وجهات نظرهم بما يتعلق بالطريق السوي من أجل نقد الفيلم الفرنسي. وبقيامهم بذلك الشيء، فقد بدأوا باكتشاف أجزاء من هذه النظرية وأعلنوا عنها، ولكن حدث ما حدث بطريقة غير متوقعة وغير معلن عنها.

فالناقد السينمائي الأمريكي آندرو ساريس جلب هذه الطريقة لأمريكا في عام /١٩٦٣/ ولكنه علاوة على ذلك كان أحد الذين قاموا بنشر نظرية الكاتب - والتي لم تعد نظرية حقيقية، لأن كل محاولة من أجل دعمها بطريقة منهجيةً وعلميةً باءت بالفشل. فلقد أدت في النهاية إلى استخدام وسائل غير معروفة (غامضة) من أجل الحكم على الأفلام. فبشكل مفاجئ أُعتبر الفيلم السيئ للكاتب على أنه أفضل من الفيلم الجيد للمخرج الذي هو ليس في الأصل كاتباً، لأنه بالنسبة لنظرية "الكاتب" فإن ليس كل مخرج بالضرورة أن يكون كاتباً: وبالفعل فإن هذا التفصيل الدقيق يبدو بأنه صغير ولكنه مهم للغاية والذي سرعان ما تم نسيانه بالكامل على مر الأيام. ربما يكون أفضل مثال على ذلك هو المخرج جون هيوستن الذي اخرج فيلمه الرائع "الميت" في عمر متقدم - حيث زعم بأنه ليس بكاتب، ولأن كل صورة من صوره كانت مختلفة عن الأخرى، فبالنسبة للنظرية ذاتها التي تقول أنه ليس على كل مخرج أن يكون كاتباً بالضرورة. والذي أخرج فقط فيلماً أو فيلمين - فكيف يمكن لهويته الفنية أن تصبح واضحة من خلال فيلمين؟

فالنقاد في مجال التقارير السينمائية "Cahiers du Cinema" قاموا بطريقة غير مباشرة وبالتلميح لفهم الفيلم على أنه شكل فني؛ ولكن في الوقت ذاته لا نغفل عن دور نظرية الكاتب في إرساء ترابط بالنسبة للشخصية. فنظرية الكاتب تعود للماضي فهي لا تشكل شيئاً، هي أدنى من العمل الفني الإبداعي العبقري للكاتب.

ومع ذلك فإن الأمر الخاص والجديد في فن السينما قد شوه، "حتى *يومنا هذا فبعض تنظيمات المخرجين تطلق على المخرج أسم المبدع الأساسي بطريقة فاعلة ، هذا تناقض فعلي*" هذا يعني بأنها شخصية (المخرج) متفاعلة ومؤثرة .

أن الخصمان الرئيسيان لساريس هما الناقدان الأمريكيان بولن كايل وريتشارد كورليس. فكورليس يتساءل عن الفرضية التي تقول بأن المخرج ينشئ شيئاً من لا شيء. لذلك يطلق على المخرج اسم المفسر لأنه ليس فناناً مبدعاً. لذلك بدأ المخرجون بكتابة نصوص أفلامهم بأنفسهم - وبالتحديد فهو ليس تجاوباً مباشراً مع كورليس ولكن كمخرج فهو ليس متجاوباً مع كورليس، وكنتيجة فباستطاعة المخرجين أن يجعلوا الفيلم من إنتاجهم الخاص حصرياً. إن نظرية "الكاتب" قد تم الترويج لها باعتبارها اتجاهاً وعقيدة أخذت زمنها وموقعها في الحياة كاملة، حتى أن هوليوود استغرقت فترة السبعينيات بأسرها مع هذه النظرية لأسباب ترويجية، وكان من البساطة أن تجعل من مارتن سكورسيزي نجماً وأن تحتفل بإنجاز فيلم "سائق سيارة الأجرة" كما في كونه بديلاً عن الترويج لفيلم مارتن سكورسيزي وكاتب السيناريو بول شريدر.

إن مفهوم الكاتب في السنين العشرة الأخيرة يبدو أنه قد اكتسب أهمية - ربما بسبب التركيز المتزايد على الفرد في الثقافة الغربية عموماً. فلقد أضحت الأهداف الفردية أكثر صعوبة للدعم لأن الدراسات السينمائية

بدأت أيضاً باكتشاف أهمية ووظيفة المساهمات الأخرى المتعلقة بهذا المجال نفسه حتى تلك التي تتعارض مع كاتب النص السينمائي. فالخطاب النظري الموغل بالقدم على أية حال يأخذ موضعه داخل حلقة مفرغة داخلية؛ إن الرأي الوحيد الذي يهم جماهير السينما والنقاد على المستوى السائد هو الرأي الذي يعمل لجعل هذه الأشياء متوافقةً مع رأي نقاد التقارير السينمائية"Cahiers du Cinema".

فالوقت يبدو ملائماً لإحداث تغيير في الوعي كما يبدو الأمر مع ديفيد كيبن الناقد السينمائي والمخرج للأعمال الأدبية في المعهد الوطني للمواهب الفنية، حيث يقول باهتمام في أحد كتبه "نظرية الكاتب" - متحدثاً عن إعادة كتابة متطرفة (راديكالية) لتاريخ السينما لأمريكية، لأنه في السنين الخمسين الأولى لتاريخ السينما كان الفيلم ينسب للمنتجين والذين لم يسمعوا أبداً بـــ"لويس بي ماير" و"إيرفينك جي تالبرغ" و"جاك ورنر" و"داريل زانوك" و"سام غولدوين" و"هال بي وليس" أو حتى "ديفيد أو سيلفنيك"، هذا مجرد غيض من فيض، فبسبب نظرية الكاتب فإن السنين الخمسين اللاحقة لتاريخ السينما كانت تنسب للمخرجين. والآن؛ وبعد طول انتظار: جاء دور الفنانين الذين يعملون على إبداع شيء ما من لا شيء، نعني بذلك كتاب النصوص السينمائية.

ففي كتابه يقوم كيبن بتقديم نظرية الكتابة التي قام بتسميتها بـــ"schriber" أي الكاتب حسب باللغة اليديشية "Yiddish" (التي هي إحدى لهجات اللغة الألمانية القديمة)، وبفعله ذلك الشيء فهو لا ينوي أن يستبدل نظرية الكاتب التي تبدو عقائدية بعقيدة جديدة(دوغما)، بل من أجل العمل على إظهار كيف أن هذه النظرية هي عبثية. فهو مجدداً يشير إلى المشكلة الأساسية لهذه الطريقة - بما يتعلق باعتمادها على غيرها. فهوليوود مشهورة باستخدام حشد من الكتاب الذين يعملون على تطوير النص

السينمائي ضمن "عالم داخلي متطور" فكثير من هذه الأمور لا يتم ذكرها في العناوين. حيث يميز المرء بصمة الكاتب من بين جميع المصادر الأخرى التي تم الاعتماد عليها، والتي تتشارك في الاعتماد على كثير من الأشياء وتقوم بتبنيها، فالقصة لا تحتاج إلى هذه الاعتمادات لأنها لا تستند على أي شيء محدد سوى القصة الأصلية، فتعمل على إعادة كتابتها بأسلوب مشاهد تمثيلية.

فهل هذا يعني بأن كتابة النص السينمائي أصعب بكثير من عملية الإخراج؟ أو في حالة كون المرء مديراً للتصوير، فلا يمكن لأي شخص أن يقوم بالتحكم بهذه العوامل بمفرده؟ من الممكن أحياناً لأكثر من شخص أن يقوم بإخراج الفيلم. هنالك اتحاد(منظمة) للمخرجين في أمريكا "DGA" فهي على أية حال وبشكل مثير للاهتمام يحظر تقاسم الأجر وتصر على الأجر الكامل للمخرج.

لقد كان على المخرج روبرت رودريكوز ترك اتحاد المخرجين الأمريكيين "DGA" في عام /٢٠٠٥/ فقد كانت تلك هي الطريقة الوحيدة التي تمكنه من مشاركة الكاتب فرانك ميلر بالإخراج. في أوروبا؛ يزعم المخرج بأنه شارك في أخذ الأجر البخس عن مساهمته بكتابة أجزاء للحوار أو لأنه قام بتصوير الفيلم السينمائي، أو ببساطة لأنه قام بعملية الإخراج - وقيامه بالتغيرات أثناء الإخراج، فلم أسمع على الإطلاق ولو لمرة واحدة بأن المخرج حاز أجر عمل قام به مع مدير التصوير الذي هو بجواره فهو يناقشه أو حتى يخبره كيف يصور مشهداً بل حتى في توجيه حركة آلة التصوير وإن كانت ضد رغباته مدير التصوير الفنية، فهل كتابة النص السينمائي تبدو أكثر تألقاً بكثير من عملية الإخراج السينمائي؟ فهل يطالب المخرجون أجراً عن هذه الأعمال؟.

فمن الممكن أن تؤدي هذه المعالجة للسيناريو إلى عمل أفضل؟ هي حتماً مجرد نتائج لا يمكن التنبؤ بها فهي ليست واقعية. فالتطور هو "البقرة المقدسة" لصناعة الفيلم. فالنص السينمائي غير جاهز تماماً للتصوير، فنحن نصغي وكل شخص لديه رأي حول هذا الموضوع. في الحقيقة هناك تعريف آخر للتطور من الممكن أن يكون" عنصراً مختلفاً للأسلوب" فلا يوجد فن آخر ولا أسلوب آخر للكتابة لا يكون منفتحاً كثيراً على النقد أو المعالجة. حيث من المتوقع من الكاتب أن يفعل أكثر مما أُخبر به ، فأحياناً يكون ذلك الشيء ضد مواهبه كفنان. فهل مجرد هذا العلاج من الممكن أن يؤدي إلى نتائج ممتازة أو حتى غير متوقعة؟ ليس أكيداً.

أخيراً يجب على المرء أن يشير إلى أن القانون الأوروبي المطبق في معظم الأقطار الأوروبية الذي يعتمد منطق الترغيب والترهيب لنظام إعادة الكتابة هو أمر مشكوك به قانونياً. فالقانون الأوروبي يحمي حقوق النشر للناشر (والذي هو المؤلف) فهي حقوق أخلاقية محمية من تحريف النص أو أي جزء من العمل الفني ويحمي حقه للحصول على حقه الطبيعي من عمله الفني، فقانون حق النشر هذا قد تم وضعه لأول مرة في فرنسا وألمانيا، قبل أن يكون اتفاقية راسخة بعد ذلك في اتفاقية بيرن بسويسرا لحماية الأعمال الأدبية والفنية في عام /١٩٢٨/. على الرغم من أن الولايات المتحدة الأمريكية قد وقعت على هذه الاتفاقية في عام /١٩٨٨/ فهي لم تقبل بالحقوق الأخلاقية التي هي جزء أساسي لقانون حق النشر في أوربا بل هو أيضاً جزء من هيئة حقوقية أخرى تنادي بقانون التشهير أو قانون ما يسمى المنافسة غير العادلة. فخصوصية قانون حق النشر الأمريكي تعني العلاقة الشخصية مع المبدع الذي ابتكر عمله الفني، وحتى ولو استرجع هذا العمل حيث تأتي العلاقات التجارية في طليعة هذا الأمر وتصبح أكثر أهمية فالاستثمار في هيئة عقود ووكالات على سبيل

المثال هو أكثر أهمية من الاستثمار مع الشخص المبدع للعمل الفني، ذلك لأن الاستثمار مع أولئك محمي أكثر من التعامل مع الفنان أو العمل بالفن. ذلك أمر يبدو في تباين مع الأمم التي تهتم بشمول الشروط المتعلقة بالحقوق الأخلاقية والتي عرفت على أنها "حق النشر المعترف به".

فالحقوق الأخلاقية لم يكن لديها أية علاقة مع الحقوق الاقتصادية المتعلقة بعمل الفن. حتى وإن كان الفنان قد نقل شكاويه بما يتعلق باستغلال الطرف الثالث فالحقوق الأخلاقية تبقى مع الفنان على الدوام ، إن بعض الأساليب القانونية تسمح له التنازل عن الحقوق الأخلاقية. فهذه الأنظمة التي تهتم بقانونية العمل قد أوجدت قارة أوروبا وأمريكا، وبالطبع فهي تتضمن بلدان المملكة المتحدة وأيرلندا. فجوهر الحقوق الأخلاقية لا يمكن التغاضي عنها في أي دولة أوربية، لأن الحقوق الأخلاقية تتضمن كما ذكرت سابقاً الحق في الحفاظ على سلامة العمل الفني الذي ابتكره المؤلف وبالتالي تشمل حق الحماية من أي تحريف. فالحقوق الأخلاقية التقليدية للطباعة في أوروبا تعني نظرياً بأنه لدى الكاتب القول الفصل (أي ما يعادل اللقطة الأخيرة) عندما يتعلق الأمر بعمله الفني حيث لا أحد لديه الحق في القيام بالتغيير دون موافقة من الكاتب. فالحق هو أمر لا رجعة فيه ولا يمكن التنازل عنه أو التلويح بالاستسلام .

حتى أن غوستاف فرايتاغ يقر بأن الكاتب هو جزء:

(.....) لا ينبغي على كاتب النص السينمائي أن يترك عملية تحرير نصه(مونتاج) لأشخاص غرباء - حتى في الحالات التي يكون فيها الإنجاز معقداً دون اللجوء إلى مساعدة خارجية، أو لأنه لا يملك الكثير من الخبرة المسرحية. فرغم كل شيء ينبغي أن يكون القرار النهائي له وأنه لا ينبغي السماح للأسلوب المسرحي أن يعيد تحرير (مسرحيته) دون إذنه.

فهل بمقدور كاتب النص السينمائي أن يكون لديه القول الفصل بما يتعلق برأيه في الكلمة الأخيرة؟ فهل لا ينبغي على كاتب النص أن يسمح للشخص الغريب القيام بطبع مسرحيته؟ بالتأكيد يبدو هذا الأمر مثل قصة الخيال العلمي. ولكن بالتأكيد هنالك سبب آخر مهم بشكل خاص يتحدث عن: لماذا يطلق على الشخص اسم "auteur" أو الكاتب، فمهما تكن هذه المصطلحات التي يستخدمها المرء وبسبب حديثها عن حق تقرير الكاتب لما يرغب بتغيره في عمل الفن فهذا هو الحق بعينه الذي يتعهد بإجراء هذه التغييرات.

فعلى أية حال هناك في بعض الأقطار الأوروبية قيود قانونية معينة، ففي ألمانيا على سبيل المثال يمكن أن يحصل المرء على حق التنقيح؛ فقانون حق النشر الألماني يضع حداً واضحاً يتعلق بحماية المؤلف ولكنه لا يزال يحتفظ على أية حال بحق منع التشويه للعمل أو أي تأثير سلبي آخر من الممكن أن يتعارض مع الفائدة الروحية الشخصية ضمن العمل الفني. فقانون حق النشر الألماني "urhg" تم تمييزه بوضوح على أنه مجال أساسي في الحقوق الأخلاقية للكاتب (حقه في الطبعة الأولى وحماية الملكية التي تقي من تشويه النص) والنقص في حقوق المعايير الأخلاقية (الحق في التواصل مع عمله الفني باستمرار وحقه في الكشف عن اسمه أثناء عملية الاقتباس ... الخ). وينطبق الشيء نفسه على حق الأجر: فمن الممكن لمؤلف هذا العمل أن يتنازل عن هذا الحق حيث تم تقييده في عمله كمؤلف لفترة معينة من الزمن (نعني بذلك طيف الكاتب) فما زال يحتفظ بحقه علاوة على ذلك ليأخذ الأجر كمؤلف للعمل لاحقاً وفي الوقت المناسب.

يبدو أن الأمر لا يدع مجالاً للشك يتعلق بأحقية الأجر للمؤلف، فهذا ليس ممكناً بسبب القيود التي تحد من ممارسة الحقوق الأخلاقية الناشئة عن التعاقد أو تلك التي لا تؤدي بشكل خاطئ يؤدي إلى تخفيض الأجر.

على أية حال فالواقع مختلف تماماً، فإن إعادة الكتابة من قبل العديد من الكتاب أو حتى من قبل المخرجين أو المنتجين (حيث لا يواجه الكتاب من الأنماط الأدبية الأخرى مثل ذلك) فالكتاب ضمن أشكال أدبية أخرى لا يواجهون أمراً أساسياً في أوروبا كما تم توضحيه. ففي الاعتقاد السائد بأن هذه كانت سراً لنجاح هوليود. فكتاب النص السينمائي الأوروبيون قاموا بالاستجابة لهذا الأمر: حيث صرحنا في عام /٢٠٠٦/ من خلال البيان الرسمي لكتاب النصوص الأوروبين، (مقتبسين من صحيفة "لوس أنجلوس تايمز) بإيجاز مباشر: هي مجرد هراء كما تبدو عليها المسودات الثلاثة الأولى التي تبدو كعوامل حاسمة في جميع النواحي المتعلقة بصناعة السينما:

١- إن كاتب النص السينمائي الذي يعتبر بأنه مؤلف الفيلم والمبدع الأساسي للعمل السمع بصري.

٢- يعتبر الاستخدام غير المقيد للعمل(بشكل غير قانوني) متوجباً لدفع أجره.

٣- الحقوق الأخلاقية لكاتب النص السينمائي وخاصة حق الحفاظ على سلامة العمل وحمايته من أي تشويه أو إساءة الاستخدام، يجب أن يكون غير قابل للتغير وينبغي احترامه والوفاء له بشكل كامل في الممارسة العملية لهذا العمل.

لدى كتاب النصوص السينمائية حقائق بديهية ولكن ليس بإمكان الجميع العمل بها - فنحن نضغط من أجل عملية إصلاح في الفكر والمنهج. فالبيان الرسمي هذا؛ يعمل على تحدي المجتمع السينمائي الدولي الذي قام ببدء النقاش بما قد حصل من خطأ وكيف يمكن تحديد الأسلوب الصائب، فهذا النقاش لا يزال مستمراً كخطوة للاعتراف بالموضع

الصحيح لكاتب النص السينمائي كما هي الحال في المسرح، وكما في أي نمط آخر من أنماط الكتابة فقد تم البدء بتمويل النصوص السينمائية كما لو أن الكتاب قد أنهوا كتابتها، فالصناديق الوطنية الأوروبية تقوم مباشرة بالعمل على تمويل الكتاب وتضع مزيداً من الأموال من أجل تطوير النص السينمائي، هذا إنفاق عادل بكل شكل من أشكال الاستثمار والحقوق الأخلاقية، هي ليست بكلمات غريبة بعد الآن، فقد تم تعليم الطلاب السينمائيون الكتابة الإبداعية وليس فقط مجرد طريقة الكتابة من خلال الأرقام، لتحرير أنفسهم من نمط واحد يناسب الجميع ونموذج يبدو بأنه أكثر انفتاحاً بما يتعلق بمعرفة المزيد من التقاليد المختلفة لأسلوب رواية القصة. فالنقاد والرواد ربما سيتبعون بدايةً هذه الاختلافات والإشراف عليها كالعلاقة بين الكتابة والإخراج، فالنقاد والرواد منفتحون على الإصلاح كما في أعلنوا ذلك على الملأ، وذلك بسبب تجذر العادات السيئة أو (الجيدة).

فيجب على المرء أن يقدر نظرية الكاتب سواء كانت ذاتية داخلية أو عملية(تطبيقية) ظاهرية، ولكن يجب أن يتم تطبيقها في العالم الذي عملت على إنشاءه كما يقول كيبن بنقاطه الثلاثة.

القول أن نظرية الكاتب قد فشلت هي أسطورة؛ فمن الممكن اعتبارها الآن على أنها حقيقة، فالأفلام تعاني منها؛ فالنصوص السينمائية التي كتبت ودخلت في عملية الإنتاج فهي تبدو بأنها نتيجة للنصوص التي تمت إعادة كتابتها لعدة مرات من قبل كتاب مختلفين حيث لا يوجد ترابط داخلي ولا أصالة فالشيء المعاكس لهذه الأشياء هو النصوص السينمائية والتي تمت كتابتها بترابط دون أدنى شك من قبل كاتب لديه من القوة للإصرار على "الكلمة النهائية" فهذه هي أمثلة النصوص السينمائية لجيل

جديد من كتاب النصوص السينمائية - الكاتب تشارلي كوفمان في: (أن تكون جون مالكوفيتش"، الشمس المشرقة الناصعة للعقل المخلد، التبني). وغوليرمو أرياغا (عاشق الكلاب و٢١ غراماً و"ثلاثة عمليات دفن لميلوكيادس استرادا وبابل). أندرس توماس جينسن (ميفيون، فليبر يريد أن يقتل نفسه، القلوب المفتوحة، الأشقاء). والكاتب رابزان راديلسكو (الورقة ستصبح زرقاء، موت السيد لازاريسكو). هذا غيض من فيض - من هؤلاء الكتاب والذين سيبقون في الذاكرة أولاً وأخيراً، فإن شارلي كوفمان قد تم ذكره سابقاً مع عدد من النجوم والأدباء أمثال ديفيد فوستر وولس، ومونا سمبسون، ومايكل شابون وإيمي بندر وكولسون وايتهد وجوناثان سافران فوير. ويعتبر كوفمان بالنسبة للكثيرين نسخة جديدة عن الكاتب الكاتب المتميز كورت فونيغوت، فهو يستخدم الطريقة البلاغية لكالفينو وبورغس وبيرانديلو. لذلك أُعتبر كوفمان كورت فونينغوت القرن الواحد والعشرون حيث قام بكتابة نصوص سينمائية مذهلة، فهل هذا ممكناً؟

فبازوليني يرى بأن النص السينمائي هو فن مستقل وعمل فني متكامل بحد ذاته. كما يقول الرائد بالعمل الأدبي الأمريكي اليوناني الأصل الكسندروس نهمامز: "إن الفن الشعبي في عصر ما غالباً ما يتميز بأنه فن رفيع للعصر الذي يليه".

فمن الممكن أن يكون الشيء المأمول الوحيد بأن الجانب الأدبي للنص السينمائي في المستقبل سيجد قبولاً أعظم - وأيضاً من بين العديد من كتاب النصوص السينمائية. بعد كل هذا؛ فإن الدراما(المسرح) هي الوحيدة التي سترفع من جمهور قرائها حيث نشرت أثناء العصر الرومانسي (العصر الإبداعي في القرن التاسع عشر) من خلال الكتاب المحترفين الذين قاموا بنشرها سابقاً - في الطريقة التي تتم فيها قراءة

النصوص السينمائية اليوم. وبالتأكيد فقد آن الأوان لإجراء تقييم جديد تم التوصل إليه للسماح بأداء العمل الفني وللتأكيد على أهمية حقوق الملكية لكتاب النص السينمائي والتي يمكن للجمهور أن يعترف بجدارتها.

إن ما يثير الاهتمام بما فيه الكفاية هو النص السينمائي، حيث تم تصنيفه في بعض البلدان (بما تتعلق بحقوق شرعية الأدب كقضية قانونية) كنمط قانوني للأفلام مستقل بحد ذاته، فالعمل الأدبي تم التكيف معه ببساطة عند تحويله إلى فيلم. هذا ما أنشئ مشكلات قانونية للكاتب الذي أبتكر القصة، والتي تم تبنيها للفيلم، إذ ليس بمقدوره في الوقت ذاته أن يصبح شريكاً بالفيلم. فالفيلم يرتبط مع عناصر فنية أدائية (تمثيلية) ومع الفنون الجميلة والموسيقى مما يؤدي إلى تشكيل وحدة فنية جديدة للعمل السينمائي. فالنص على أية حال يتضمن عناصر أساسية للفيلم فنمطه يتعلق بجميع مكوناته الأساسية؛ فهو فقط يتطلب انتماءاً إبداعياً الذي تم ملؤه ضمن إطار العمل مع وسائل محددة لصناعة السينما. ففي تناقض مع التقاليد الموروثة؛ فهو من الأهمية لنتذكر بأن الفيلم لا يمكن فهمه على أنه تكيف مع النص السينمائي، ولكن دون نص سينمائي فإنه لا يوجد فيلم.

وبما يتعلق بأهمية الفيلم، فإن النص السينمائي يماثل التقرير الجامع للعنصر الموسيقي ونتيجته في آن واحد، فبالأوبرا أو الموسيقى الغنائية لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تقتصر على العمل الأدبي تمهيداً لمرحلة التحضير للفيلم. وعلاوة على ذلك فهي ضرورة أساسية لا غنى عنها في صناعة السينما، حيث من غير الممكن للفيلم من دونها أن يكون مذكوراً. فمن الواضح أيضاً أنها تبقى جزء لا يتجزأ من الفن حيث من الممكن الاستمتاع بها حتى وإذا حدثت مثل هذه الحالة فنادراً ما تسنح الفرصة لذلك، كما في حالة الطبعات الاستثنائية للنصوص السينمائية التي تم

توزيعها بأسلوب تجارة الكتب الذي يترافق مع قيام الكاتب بإصدار النسخ.

ففي كتابه "الشعراء" الذي يعتبر دعامة غير مقصودة لعمل جميع نظريات النصوص السينمائية، فإن أرسطو شرح رأيه بإسهاب بالمسرح(الدراما)، حيث يمكن أن يكون فعالاً في المرحلة التي تتم فيها القراءة:

فقد كان المشهد فعلاً عامل جذب عاطفي خاص، ولكن كل جزء من أجزاءه من الممكن اعتباره عملاً فنياً يرتبط على الأقل بفن الشعر المتعلق بقوة المأساة "تراجيديا"، فربما نكون محقين بأن نشعر بها بغض النظر عن التمثيل والممثلين.

هذا هو السبب الذي أشغل به نفسه قليلاً بمفهوم المظهر، فلماذا لم يصنف هذا المفهوم من بين مجالات الشعر؟

لا يعني هذا أن عليه أن يتجاهل أسلوب الأداء أو يعمل على التقليل من أهميته. فهو يرى هذه المرحلة مجرد وسيلة لإكمال العمل. فهو ينصح كذلك بأن يقوم الشاعر بالتخيل من منظار روحي الذي يمكنه من تأدية هذا الأداء على خشبة المسرح.

ثم إن كاتب النص السينمائي هو الذي قام بابتكار العمل الأدبي المستقل للفن، فهو في الوقت ذاته مؤلف ومساهم في الفيلم. طالما أن الفيلم قد تبنى النص - بما يتعلق بالممارسة الحالية لهذا الأسلوب - حيث أصبح شكلاً متكاملاً غير منفصل وعنصراً أساسياً في الفيلم الذي لم يعد من الممكن الاستغناء عنه بغض النظر عن طبيعة الفيلم. في هذا الصدد فإن الفيلم يتم نسبه مرتين إلى كاتب النص السينمائي. فإذا لم يتم تصوير النص السينمائي فهذا يبرهن على فشل الكاتب (وإلا لماذا لا يمكننا أبداً

تصنيف النصوص التي لم تدرج في التصوير السينمائي) وبالتحديد لم يتم رؤيتها على أنها عمل حيوي بالنسبة للأدب حتى ولو كانت قانونية، أما إذا تم تصوير الفيلم فيتحول إلى عمل شخصي آخر - لذلك: فلماذا كتابة النص السينمائي؟ فبإمكان المرء أن يعمل على تقرير قانوني ممكناً يتعلق بالنص السينمائي بعد تحديثه (وليس في تبنيه) ضمن الروابط التي تجعل من الفيلم عنصراً مترابطاً ولو لم يعد متطابقاً مع شكله الأصلي بالمظهر والفعل حيث وضعوا جميعاً على القائمة على أنهم شكل أدبي مستقل. ووفقاً لذلك من الممكن أن يعرف كاتب النص السينمائي على أنه مؤلف لعمل(نمط) أدبي مستقل (بعد القيام بتصوير عمله) والذي يشابه الرواية أو المسرحية؛ في الوقت ذاته كما تم ذكرنا سابقاً فهو أيضاً مؤلف مساهم في الفيلم .

فالمخرج بالتحديد يلعب دوراً مهماً في ذلك، حتى فرايتاغ يكتب بأن ذلك لا يتم إلا من خلال عمل المخرج، محذراً من أن الأنماط الجميلة في مسرحيات شكسبير أو شيلر تظهر على منصة المسرح في كادرها الفني (مجموعتها) الملائم، ويضيف: بأن ليس بالضرورة أن تتمتع بكادر فني لتنفذ عملها بلمسة فنية رائعة مما يؤدي إلى الفهم الحقيقي للمسرحية، فعلاوة على ذلك فإنه بمقدور الكاتب أن يقوم أولاً بكتابة نواياه مجتمعة، فليس هنالك الكثير من أجل قوله. فالبيانات الواسعة المكتوبة للفكرة يجعل النوايا واضحة، والتي تتميز أيضاً بمخيلة سلسلة، علاوة على ذلك فهي تجعل التحول مستمراً وضرورياً وتعمل على تنظيمه بصعوبة أكبر.

فاليوم لا شيء يعمل على التمييز بين الكتابة المسرحية لفرايتاغ عن أي كاتب نص سينمائي آخر - أو أي كاتب آخر يحتاج أيضاً العمل على جلب مواهب عديدة ومتنوعة لتنمية مهاراته. فلديه شعور بالسرعة والسعادة تجاه سحر المادة لجعلها مثمرة، حتى فإن كانت أحدى

المسرحيات قد فشلت فذلك بسبب تحذير فرايتاغ، فيعني ذلك بأنه قد تم خسارة الميزة الجيدة بها، فعلاوة على ذلك فإن الكاتب سوف يضطر لعدم التيقن من التوترات الداخلية التي تواجهه للوهلة الأولى وذلك من خلال النقض المتميز الذي لديه قيمة - والذي يشكل عثرة في نيته الحسنة لاتخاذ القرار. فالغيمة الأولى التي ظهرت في السماء الصافية في ذهن الكاتب قد تلاشت، فهو سعيد لإنجازه وحيث أن القرار مهم من أجل استكمال عمله وبحيث أنه ربما يكون مؤلماً لروح العطاء ولكنه يبدو أيضاً بأنه منشطاً كما هي الحال في التشابه مع أمسية صيفية حارة:

فإذا قامت كاتبة مسرحية صغيرة بإرسال فتى أحلامها التي تخيلته إلى العالم الذي تتواجد فيه فهذا يعبر عن فرصة كافية لتطوير شيء آخر من مخزونها الأدبي بما يتعلق باحترافها لهذا الشيء فيتحتم عليها أن تجد نجاحاً متألقاً دون أن تصبح هذه الكاتبة متغطرسة أو تافهة، فلقد تركت وراءها الشعور بالفشل الذي يدعو للكآبة فهي حتى اللحظة لم تفقد شجاعتها.

لهذا السبب يتمنى فرايتاغ النجاح للكاتب الذي سلح بمهارات دراماتيكية بعيداً عن كل قلب سواء كان معافىً أو عليلاً .

فليس هنالك ما يمكن العبث به هنا. فالعمل الدرامي (المسرحي) على وجه العموم؛ والنص السينمائي على وجه الخصوص هو نمط فني معقد. فلقد استهدف هذا الشكل الفني بشدة من قبل نظرية الكاتب. وقد أنشأ الكثير من التشويه والتدمير، لذلك فمن الضروري جعل هذا الأمر جيداً من جديد ليس لمصلحة كتاب النصوص السينمائية فحسب؛ بل أيضاً من أجل الأسلوب الفني المتكامل للفيلم . فلنراجع كلمات أيرفين جي ثالبرغ التي تقول بأن كتاب النص السينمائي على درجة كبيرة من الأهمية، وويجب علينا أن نخبرهم بذلك. فهل هذا يعني بأن القراءة

الموثقة لفيلم "سائق سيارة الأجرة" لبول شريدر ومارتن سكورسيزي على أنها بداية قد تم العمل عليها من قبل كتاب قمت بالإمساك بدفتيه بين يديك. ليس بشكل أساسي فقط، ولكن لأنه أصبح واضحاً ومأمولاً بأن الأفلام لم تنشأ من فراغ فهي تأتي من كّتاب يرغبون باستكشاف الطرق الوعرة المظلمة ومواجهتها. فكلي أمل أن تشكل الطريقة والنظرية التي قدمتها هنا ستجعلها سهلة من أجل الاستكشاف - وعلى الرغم من كل شيء يبقى هناك متعة الانصراف.

N

الصفحة

الصفحة




الهيئة العامة
السورية للكتاب



الطبعة الأولى / ٢٠١٣م
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة







www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٥١٠ ل.س أو ما يعادلها